مقدمة لدراسة القصة القصيرة المصرية فى الفترة :
(١٩٦١ - ١٩٩١)

ثم تأتى هذه الدراسة - بإذن الله - استكمالاً لدراستين سابقتين تناولت فيهما القصة القصيرة فى مصر ؛ منذ البدايات الأولى حتى ١٩٦١ . صدر الجزء الأول بعنوان (تطور فن القصة القصيرة فى مصر) وقد تعرض لمرحلة التأصيل ١٩١٠ - ١٩٣٣ . ثم ما لبث أن تبعه الجزء الثانى حاملا عنوان (اتجاهات القصة المصرية القصيرة) متوفرًا على دراسة الفترة التالية التى شهدت ازدهارًا وتنوعا فى هذا الفن ١٩٣٣ - ١٩٦١ مصحوبًا بعمل ببليوجرافى قدم دليلًا للقصة القصيرة المصرية - من خلال الصحف والمجلات والدوريات والمجموعات القصصية - فى نصف قرن .

وكان لزامًا أن يواصل باحثون آخرون متابعة هذا الفن فى مسيرته الطويلة بعد ١٩٦١ . نظرًا لما يحتاجه مثل هذا العمل من جهد شاق ، ووقت طيب ، وأناة ، وصحة . يضاف إلى هذا أنه ينبغى أن تتعدد الرؤى ، والمناهج ، وأدوات البحث . وكى لا تصبح الموضوعات حكرًا على أحد . لكن ، يبدو أنه لابد مما ليس منه بد .

ذلك أننا إذا نظرنا فيما بين أيدينا من مؤلفات أو دراسات حول فن القصة القصيرة المصرية فى هذه الفترة ؛ فإنا سوف تجدها قليلة جدًا ؛ لا تتناسب مع حجم الانتاج ، وعدد الكتاب ، وتباين اتجاهاتهم الفكرية والفنية . بالإضافة إلى أن كلا منها قد تسربت إليه جوانب ضعف تجعلها قاصرة عن أداء الفائدة المرجوة .

فى الطبعة الثانية لكتاب (القصة القصيرة فى مصر) التى صدرت ابريل ١٩٧٩ ، تأليف الدكتور شكرى عياد صرّح قائلًا : (إن القصة القصيرة فى مصر لم تعرف خلال هذه الأعوام العشرة ٦٩ / ١٩٧٩ جديدًا ذا بال . فحين فكرت فى إعادة طبع هذا الكتاب وجدت أنه لا يحتاج إلى إضافة ما . لقد تم تأصل هذا الفن فى أدبنا . وإذا بدأ تاريخ جديد ، فسيكون فى حاجة إلى كتاب جديد . ولكننى ألحقت به مقالًا كتبته بعد أشهر من صدوره ورأيت فيه نوعًا من التفصيل للأسطر الموجزة التى ختمت بها الكتاب الأصلى). ص ٣ .

وهذا يعنى أنه حكم على عقد كامل بأنه لم يشهد جديدًا فى القصة القصيرة .كما أنه

أغفل ماقبل ١٩٦٩ . وسوف يلاحظ الدارس المتأمل أن فن القصة القصيرة فى مصر ، اعتبارًا من ١٩٦١ ، قد شهد عددًا من الكتاب الجدد ، وأشكالاً من الكتابة الفنية ، واتجاهات متعددة : فكريًا وفنيًا ، تستحق الخضوع للدراسة النقدية . لكن الدكتور شكرى عياد لم يجد ما يضيفه إلىٰ ما سبق أن درسه بدءًا بالمقامة العربية وحتى إحدى قصص يوسف إدريس فى أوائل الخمسينيات ؛ لأنه شغل طويلاً بتأصيل هذا الفن دون التفات لمتابعة مراحل تطوره ، وأشكال هذا التطور ، والأجيال التى اجتهدت فى محاولة إضافة بعض الملامح الفنية .

أمَّا الملحق الذى أضافه الدكتور شكرى عياد فإنه عبارة عن المقال الذى كان قد نشره فى مجلة (المجلة) العدد ١٥٠ - يونيو ١٩٦٩ تعليقًا على العدد الخاص الذى أصدرته مجلة (جاليرى ٦٨) فى ابريل ١٩٦٩ . والمقال فى سبع صفحات من الكتاب (١٧٦ : ١٨٣). وفيه نراه يخص الكاتب الواحد بفقرة أو فقرتين ؛ لأن مادته وقفت عند حد القصة القصيرة الواحدة المنشورة ضمن قصص العدد .

ومعظم الذين حظوا بهذه الفقرة ممّن يمثلون الجيل الذى سعى من أجل أن يقدم جديدًا فى القصة القصيرة ؛ مثل بهاء طاهر ، عبدالحكيم قاسم ، محمد البساطى ، أحمد هاشم الشريف ، إبراهيم أصلان ، جميل عطية إبراهيم ، محمد حافظ رجب ، محمد إبراهيم مبروك ، إبراهيم عبدالعاطى ، إبراهيم منصور ، يحيى الطاهر عبدالله .

وفى المقدمة التى اختارها إدوار الخراط للنشر فى العدد الرابع عشر من مجلة (الكرمل) أفاض فى الحديث عن الحساسية الجديدة : مفهومًا وتيارات وتقنيات . وأشار إلى عددٍ من الكتاب الذين ظهرت قصص بعضِهم فى الستينيات ؛ وآخرين نشروا لأول مرة فى السبعينيات . اختار نموذجًا لبعضهم ممثلاً فى قصة قصيرة واحدة . ولم يختر لبعضهم قصصًا على الإطلاق (خيرى عبدالجواد ، إبراهيم فهمى ، محمد حافظ رجب الذى يستأهل دراسة مستقلة منصفة ، محمود عوض عبدالعال ، بهاء طاهر ، جميل عطية إبراهيم) .

قنّن ونظّر وقعّد وأرخ فى سبع صفحات . ثم أردفها بنماذج غير محللة ، ولا تستقيم مع ما وضعه من نظرية ، ولا تستجيب للتصنيف الذى حدده . وقد احتلت بعض النماذج ما لاتسمح به طبيعة القصة القصيرة بأى شكل من الأشكال (قصة من مقام الاغتراب لجمال الغيطانى ٤٠ : ٦٥) ست عشرة صفحة . وقصة (رجوع الشيخ لعبد الحكيم قاسم ٩٤ : ١١٣) عشرون صفحة . وقصة (من يخاف كامب ديڤيد ؟ ليوسف القعيد ١٤٦ : ١٦٥) عشرون صفحة ، من القطع الكبير .

ونحن لا نعرف - موضوعيًا - لم كان هذا الاختيار ؟ وعلى أى أساس فنى أو فكرى أو موضوعى ؟ ولماذا هذه القصص بالذات ؟ ولم هؤلاء الكتاب بأعيانهم ؟ إذ إنه ليس ثمة مقدمة دالة تجيب عن مثل ما يثار من تساؤلات . ولا يخفى أنه أدخل كتاب السبعينيات مع كتاب الستينيات ، رغم اختلاف الظروف ، والدوافع ، والتوجهات السياسية والفكرية ، والمنطلقات الاجتماعية .

وعندما أصدر كتابه (مختارات القصة القصيرة فى السبعينيات) ١٩٨٢ ؛ وهى الدراسة التى كان قد نشرها فى مجلة (فصول) المجلد الثانى - العدد الرابع - يوليو ، سبتمبر ١٩٨٢ ؛ وجدناه يختار نماذج لثمانية من الكتاب الذين سبق له أن ضمنهم مجموعة الكتاب فيما أشرنا إليه بمجلة (الكرمل) مثل : إبراهيم عبدالمجيد ، جار النبى الحلو ، سحر توفيق ، عبده جبير ، محسن يونس ، محمد المخزنجى ، محمود الوردانى ، يوسف أبو رية .

ولو أنه حذف نماذجهم من (الكرمل) واختار قصصًا قصيرة بالفعل ، واكتفى هناك بالحديث عن مرحلة الستينيات وحدها ، واتجه هنا نحو دراسة السبعينيات ؛ لأفاد أيما إفادة .

ومن إسهاماته فى مجال بحثنا تلك المقدمة التى كتبها لمجموعة (الدف والصندوق) ليحيى الطاهر عبدالله ، والمقدمة التى كتبها للطبعة الثانية من مجموعة (الخطوبة) لبهاء طاهر . وهى جميعًا - وإن كانت تفتح باب الاختلاف والحوار - تعد لونًا من ألوان المتابعة ، لكتاب بأعيانهم قلما يتغيرون ، دون الالتفات لغيرهم على طول الخط ؛ وكأنهم غير موجودين . ولا مجال هنا لمناقشة الأفكار والرؤى الخاصة به ، إذ إنا نختلف معه فى كثير منها ، وقد يبدو ذلك واضحًا من خلال الدراسة .

أمَّا الدكتور عبدالحميد إبراهيم فإنه أصدر كتابًا بعنوان (القصة القصيرة فى الستينيات) - دار المعارف - سلسلة « اقرأ » العدد ٥٤١ - ١٩٨٨ - يحدد منهجه بالبدء مباشرة من « الشكل » حماية من الوقوع فى مقاييس خارجية أو متاهات المضامين ، أو تطبيق المذاهب الوافدة - كما يقول - مستهدفًا القصة القصيرة المصرية بطبيعة الحال .

ويحتل التمهيد مساحة كبرى من القسم الخاص بالقصة القصيرة وتيار الوعى . وقد اختار له عنوان « الاتجاهات التجديدية » . مما طغى على تحليل النصوص ونقدها ، والبدء بالشكل الفنى (٣١ : ٥٢) . ويبدا من هذا التمهيد أنه يفرض مفهومًا للتجديد ، وقصصًا للمجددين من خارج الأدب المصرى الحديث ؛ وبعيدًا عن فترة

الستينيات التى يدور حولها الكتاب . وهو ما يتعارض تمامًا مع خطة البحث التى التزم بها . حيث سيطرت النماذج الأوربية ، كما كان الاستشهاد بالروايات أكثر من الاستناد إلى القصص القصار ؛ وهى موضوع الكتاب .

وفى ثنايا الاحتفال بالنماذج الأوربية أطلق أحكامًا قاطعة باترة ، على محاولات التجديد فى القصة القصيرة المصرية ، قبل البدء فى تحليل القصص ومناقشتها . بل دون ذكر اسم كاتب واحد أو قصة قصيرة واحدة . مثال ذلك قوله (ص ٤٥) : (... ولكن هذا التصميم الجديد والخفى ، الذى يتحرك من خلاله عباقرة هذا الشكل قد أفلت عند كثير من كتابنا .. فقد أغرى هذا الشكل فى القصة الكثيرين وتصوروا أن مجرد التحطيم كاف فقدموا لنا مشروعات مجهضة ليست فيها خبرة حرفية ولا موهبة فنية ، فهى إمَّا غامضة هلامية غموض مشاعر مؤلفها ، وهى إمَّا مجرد ثرثرة أقرب إلى ثرثرة الحياة اليومية التى تحدث فوق لمقاهى ، خلت حتى من عنصر الانتقاء) .

ويقول ص ٤٧ : (وبعض فنانينا قد ضاع منه التصميم لضياع النغمة الرئيسية التى تسيطر على القصة ؛ فهى نتيجة مشاعر مبهمة غامضة ونتيجة قراءات شتى ، كل هذا إذا لم يكن وراءه تصميم يصبح مجرد أخلاط لا تؤدى إلى شيىء) . ويؤكد ذلك فى ص ٤٨ قائلا : (والتصميم قد يضيع من بعض فنانينا بسبب سوء فهم لطبيعة هذا الشكل) . وفى ص ٤٩ يقول : (ولكن الغموض فهم عند شبابنا فهمًا قاصرًا ، لم يكن غموضًا واعيًا بغموض التجربة وما يقتضيه من عمق ، ولكنه كان غموضًا بسبب اختلاط المفاهيم وسوء الفهم لما يقتضيه الشعر كشعر ، وما تقتضيه القصة حين تستخدم الشعر) .

وهنا نجده يتحدث عن « التصميم » عند يوسف الشارونى . ويذكر له قصص « القيظ » و « الوباء » و « الطريق إلى المصحة » وهى قصص كتبت ونشرت قبل بداية الستينيات بكثير ؛ إذ إنها تعود إلى الأربعينيات . وكاتبها لايمكن اعتباره واحدًا من كتاب هذه المرحلة . واللافت أنه يذكر اسم الكاتب ، وعناوين قصصه ؛ فى حين إنه عندما حكم على كتابات الشباب – كما سبق فى الفقر التى نقلناها عنه – لم يذكر اسم كاتب واحد ، ولا عنوان قصة من القصص التى ينطبق عليها حكمه الباتر .

وحين تناول الاتجاهات التقليدية وجدناه يتحدث عن « المضمون » وليس « الشكل » كما وعدنا فى المقدمة . ورءيناه يعرض لاتجاه واحد وليس « اتجاهات » وهو أمر طبيعى . لكن غير الطبيعى هو أن يتناول كلا من بهاء طاهر ، وزهير الشايب ، وحسن محسب ، وحمدى الكُنَيِّسى ، وعيرهم ، فى بضع صفحات (٢٢ : ٣٠) من حيث

مضمون القصص والموضوعات التى تتناولها . ومنهم من حظى بفقرة واحدة أو فقرتين . وجدير بالذكر أن وضعهم جميعًا فى دائرة اتجاه تقليدى واحد ، يظلم كاتبًا مثل « بهاء طاهر » الذى استهدف التجديد فى مجموعته (الخطوبة) على نحو خاص . وحمدى الكنيسى الذى يعد واحدًا من الذين جددوا بالفعل بعد ١٩٦٧ فى الشكل ، والمضمون ، واللغة . واختيار هذا العدد من الكتاب لا يكفى للدلالة على غلبة هذا الاتجاه فى الستينيات ؛ لأن غيرهم كتب قصصه فى ضوئه . مثل محمد البساطى ، وخيرى شلبى ، وجمال الغيطانى ، ومحمد يوسف القعيد ، ومجيد طوبيا .

وعلى نحو ما أقحم يوسف الشارونى ، يدخل إدوار الخراط فى بداية تناوله للقصة القصيرة وتيار الوعى ، ممثلا لذلك بقصة « حيطان عالية » . وهى الأخرى ليست نتاج المرحلة ؛ ولا الكاتب من أبنائها . وفوق هذا كله فإنا لا يمكن لنا أن نحكم على الكاتب بعد تحليل قصة قصيرة واحدة . وهذا ما انتهجه الدكتور عبدالحميد إبراهيم ، عند تناوله لأحمد هاشم الشريف ، ومحمد حافظ رجب ، ومحمد إبراهيم مبروك (الذى تحدث عن لغته دون تناول العناصر الفنية الأخرى) وإبراهيم أصلان ومحمد مستجاب وإبراهيم عبدالعاطى وعبده جبير .

وقد يكون هذا الكتاب هو مجموعة المقالات التى كان يكتبها الدكتور عبدالحميد إبراهيم فى الستينيات متابعًا لما كان ينشر فى حينه . لكن صدوره فى أواخر الثمانينيات كان يستلزم إعادة نظر فى الأحكام ، وفى النماذج ، وفى الكتاب .

وإذا كان الدكتور عبدالحميد إبراهيم قد ذكر أسماء عدد كبير ، واختار نموذجًا واحدًا لكل منهم ، وتوقف عند المضمون ؛ ولم يخرج عن دائرة الستينيات إلا بالرجوع ليوسف الشارونى وادوار الخراط ؛ فإن تلميذه الدكتور مراد عبدالرحمن مبروك فى كتابه (الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة فى مصر ١٩٦٧ - ١٩٨٤) قد وقف عند معظم الكتاب الذين أشار إليهم أستاذه : يحيى الطاهر عبدالله ، جمال الغيطانى ، جميل عطية إبراهيم ، إبراهيم عبدالعاطى ، إبراهيم أصلان ، أحمد هاشم الشريف ، محمد حافظ رجب ، محمد إبراهيم مبروك ، زهير الشايب ، محمد البساطى . وابتعد عن دائرة الستينيات - هو الآخر - بدراسة يوسف الشارونى وادوار الخراط وفاروق خورشيد ومحمد كمال محمد وعبدالوهاب داود وعبدالله الطوخى وأمين ريان وعبدالفتاح رزق ومحمد أبو المعاطى أبو النجا .

غير أنه حصر بحثه فى إطار محاولات التجديد من حيث تفتيت الحدث ، واللغة ، والتتابع الزمانى والمكانى ، والرمز والحلم ؛ والدلالة الفنية لكل منها .

وليس ثمة مبرر موضوعي مقنع لتناول عدد كبير من الكتاب الذين لا ينتمون إلى هذه المرحلة . وإذا سلمنا بأنه وجد مظاهر للتجديد قبيل الستينيات ؛ فإنا لا نستطيع التسليم بهذا الإغفال المتعمد ليوسف إدريس الذى قدم أبرز كتاب القصة القصيرة فى الستينيات ، وهيأ لهم السعى من أجل التجديد الفنى ، وساعدهم على النشر . ولا أحد ينكر أنه كان رائدًا من الرواد الأول فى منتصف الخمسينيات وحتى أواخر الستينيات (النداهة - بيت من لحم - لغة الآى آى - اقتلها) .

ويبدو الفصل التعسفى الجائر بين « الشكل » و « المضمون » فى ثنايا الكتاب . كما تأتى بعض فصوله ضعيفة المستوى ، تحتاج إلى أناة وعمق حتى تتخذ شكلها العلمى الموضوعي السليم . ولابد من الإلمام بمراجع حديثة جدًا فى فنية القصة القصيرة . إن ما جاء خاصًا بالصورة الفنية (٩٠ : ١١٠) ، والمونتاج السينمائى (١٥٥ : ١٦٢) تناوله على عجل ، معتمدًا على ما ورد فى مقالات ومؤلفات عامة تفتقر إلى الموضوعية ، والمنهج العلمى . ولنا أن نتصور ما يمكن أن يكون عليه منهج دراسة تتناول الظواهر الفنية ، وهى تستند فى الدرجة الأولى إلى كتاب الدكتور طه محمود طه (القصة فى الأدب الانجليزى) الصادر ١٩٦٦ . وكتاب روبرت همفرى (تيار الوعى فى الرواية الحديثة) الذى ترجمه الدكتور محمود الربيعى .

ويمثل ما أغفل يوسف إدريس ؛ فإنه لم يتناول من كتاب الستينيات عز الدين نجيب وبهاء طاهر وضياء الشرقاوى وعبدالحكيم قاسم ومحمد روميش . ولم يرد اسم صبرى موسى وسط تلك الكوكبة من كتاب الحلقة المفقودة الذين بدأوا فى أوائل الخمسينيات مادام قد تعرض للملامح تجديدهم . وكأنه لم يجد فى قصص بعض الكاتبات المصريات ملمحًا فنيًا أو ظاهرة تقنية يمكن الإشارة إليها . وأظن أن الباحث يوافقنى على أن محمد حافظ رجب اقتحم ميدان التجديد والتثوير فى الأدوات والوسائل ، وواجه تقاليد فنية كانت ثابتة وراسخة ، دون الاستناد إلى عوامل غير فنية . وقد بدا دوره هامشيًا ، وكأنه واحد من المجموع ، لا ريادة له ، ولا تجديد عنده ، حيث اكتفى بمناقشة صيحته المعروفة ، وباقتناص بعض السمات التى ذابت فى خضم من حاكوه .

وثمة كتاب آخر يحمل عنوان (الاتجاهات الواقعية فى القصة المصرية القصيرة حتى عام ١٩٨٠ - دراسة فى المضمون والبناء الفنى) للدكتور محمود الحسينى المرسى : طبعته دار المعارف ١٩٨٤ . كان من المتوقع أن يقدم لنا الكتاب تطور هذا الفن فى الستينيات والسبعينيات ؛ حتى يضيف جديدًا إلى عشرات الكتب والدراسات التى تناولت تاريخ القصة القصيرة فيما قبل ذلك . لكننا نلاحظ أنه توقف عند ١٩٦١ . ولم يشر من قريب

أو من بعيد إلى الأجيال الجديدة ، والاتجاهات الحديثة ، والمؤثرات الاجتماعية والفنية التى أخذت تفعل فعلها فى البناء ، والشكل ، والموضوع ، واللغة . ومن ثم فإنه كتاب لايفيد الباحث عن صورة القصة القصيرة فى الفترة التى ندرسها ١٩٦١ / ١٩٩١ .

وبالنسبة للظواهر السلبية الأخرى التى تطغى على هذا الكتاب ؛ فإنا قد تناولناها بالتفصيل فى مجلة (الهلال) يناير ١٩٨٥ بعنوان (رسائلنا الجامعية إلى أين ؟!) وحققها باب (أخبار الأدب) يوم الأربعاء الموافق ١٦ من يناير ١٩٨٥ فى صحيفة (الأخبار) . كما ضمها كتاب (بحوث ودراسات أدبية) الصادر فى ١٩٨٧ .

وهناك كتابات متفرقة دارت حول القصة القصيرة التى نشرت فى الستينيات ، ثم فى السبعينيات . لكنها لم تصدر فى كتب مستقلة ؛ تنتظمها وحدة موضوعية وفكرية . وكانت – فى حينها – بمثابة المقالات المواكبة . ومع كونها – فى الأغلب الأعم – كانت تجنح نحو اتجاه بعينه ، أو تنحاز لعدد محدود من الكتاب ؛ فإنها – من غير شك – ينبغى ألا تفصل عن حركة القصة القصيرة المصرية : إبداعًا ونقدًا ، فى الفترة بين ١٩٦١ – ١٩٩١ . فلاسبيل إلى إغفال مقالات رجاء النقاش وإبراهيم فتحى وعبدالفتاح الجمل وصبرى حافظ وغالى شكرى .

* * *

والشيىء الذى تجتمع كل تلك الدراسات حوله ، هو أنها لم تعتمد على الصحافة وهى تتصدى لدراسة القصة القصيرة فى مصر . وهذا جانب ضعف وقصور فى معظم ما يكتب عن هذا الفن . إذ إن القصة القصيرة والصحافة صنوان . وقد ينشر كاتب بعض قصصه فى الصحف والمجلات دون أن تتاح له فرصة طبعها فى كتاب . والصحافة تساعد فى تفسير اتجاه الكاتب : اجتماعيًا وفكريًا وفنيًا وسياسيًا . ثم إنها تسهم فى تقديم صورة واقعية عن حركة الحياة فى المجتمع إبان نشر القصة ونقدها . وبعض الكتاب ينشرون قصصهم فى الصحافة ؛ لكنهم عند التفكير فى إصدار مجموعة لا يتحمسون لضمها إلى إنتاجهم ؛ لسبب أو لآخر . إلى غير ذلك مما حللناه فى كتابينا السابقين .

ومن ثم فإنا مازلنا عند رأينا فى أهمية الدور الذى تلعبه الصحافة ؛ مما يحتم ضرورة الاستناد إليها فى تتبع خطوات القصة القصيرة ، وتحديد اتجاهاتها ، وضبط حركتها . وإذا تأملنا ظروف الصحافة : يومية وأسبوعية وشهرية ، فإنا سوف نلاحظ أنها كانت تسمح بأن تجد القصة القصيرة الأرض الخصبة التى تنبت فيها وتزهر وتتفتح . وبخاصة طوال الستينيات .

ولا يغيب عنا أن لجوء الكتاب الشباب إلى طبع قصصهم بطريقة « الماستر » أو فى

كتب رديئة الإخراج والورق ؛ قليلة العدد ، على نفقتهم الخاصة ؛ أو هروبهم للنشر فى صحف ومجلات عربية ، جاء نتيجة ظروف سياسية فرضت على الصحافة طوال السبعينيات وأوائل الثمانينيات . مما جعل القصة القصيرة تتقلص ، وتضيق فرص النشر أمامها ، وتتوسل فى التعبير عمّا تريد التعبير عنه بأدوات ووسائل فنية معقدة أو مسطحة أو غريبة .

ليس من شك فى أن هذا الوضع يفرض ضرورة البحث عن القصة القصيرة المصرية فى صحف ومجلات عربية أقبلت على نشرها بطرق متفاوتة ، وفى أوقات متباعدة ، تحددها المجلة أو الصحيفة ؛ وفقًا لسياستها . ومعروف أن موضوع القصة ، وبناءها الفنى ، يخضعان خضوعًا سافرًا لما قد تمليه إرادة المجلة ومصالحها الخاصة . وهذا بدوره يستتبع وعيًا وذكاءً وثقافة عند دراسة هذه القصص التى كتبها مصريون ونشروها فى الخارج . ويظفر الباحث بأمثلة كثيرة لذلك فى مجلة (الأقلام) العراقية . فيها تقرأ لكل من : جمال الغيطانى وسعيد الكفراوى وضياء الشرقاوى ، وأمجد توفيق ، ومجيد طوبيا ، ومحمد الراوى ، ومحمد يوسف القعيد ، وخيرى شلبى ، وسعيد سالم ، وسحر توفيق ، وعبدالوهاب الأسوانى ، وعبده جبير ، ومحمد مستجاب ، وعبدالحكيم قاسم ، ومحمد البساطى ، ويحيى الطاهر عبدالله . ليس من بينهم واحد من جيل الأربعينيات أو الخمسينيات .

ومجلة (الطليعة الأدبية) التى عنيت بالقصص التى كتبها شباب الأدب آنذاك ، تطالعنا على صفحاتها أسماء يوسف أبو رية ، رفقى بدوى ، محمد كشيك ، جار النبى الحلو ، شمس الدين موسى ، إبراهيم فهمى ، سمير عبد ربه وغيرهم . وهناك مجلة (الثقافة العربية) التى كانت تصدر فى ليبيا . ومن الأسماء التى ترددت من خلال القصص المنشورة فيها : أحمد الشيخ ، محمد مستجاب ، صبرى العسكرى ، أحمد حامد ، عبدالفتاح الجمل الذى كتب لها قصة (الأفران) العدد الثالث – السنة الرابعة – مارس ١٩٧٧ ، ومحمود عوض عبدالعال وقصته (الوقوف فى الشوارع) العدد التاسع – السنة الثانية – سبتمبر ١٩٧٥ . بيد أن مجلة (العربى) احتفلت بالكتاب الذين كتبوا القصة القصيرة قبيل الستينيات مثل الدكتور شكرى عياد وعباس أحمد وادوار الخراط .

وعندما كان رجاء النقاش رئيسًا لتحرير مجلة (الدوحة) انحاز – على صفحاتها – لشباب كتاب القصة القصيرة ، استمرارًا للدور الذى أداه فى مصر قبل أن يعار إلى هناك . وسبق هذه الخطوة بإتاحة الفرصة لهم فى صحيفة (الراية) القطرية . أمَّا مجلة

(الفيصل) فإنها سمحت بنشر قصص قصار لكل من مجيد طوبيا ورستم كيلانى وهدى جاد ونادية كامل ، وحسن محسب ، وعلى درويش ، وغبريال وهبة ، وأحمد الشيخ . ومجلة (المعرفة) السورية لم تبتعد عن مجال اهتمام الكتاب بالنشر فيها ؛ فرحبت بكاتب مثل ضياء الشرقاوى قاصًا وناقدًا .

هذا يفرض المتابعة النقدية . ولا تكتمل دراسة علمية إلاَّ بالسعى وراء إنتاج الكاتب هنا وهنالك . كما أن الحكم على قصص الكاتب لا يصبح صادقًا وموضوعيًا إذا افتقد هذا الجانب . لابد من معرفة حركة الصحافة بعامة ، والأدبية بخاصة ، قبيل البحث والتنقيب عن القصص القصيرة المنشورة فيها .

وفيما يتعلق بالصحافة المصرية بدءًا من ١٩٦١ ؛ فإنه لا يغيب دورها ثقافيًا وأدبيًا وقصصيًا إلاَّ على كسالى الباحثين ، أو أولئك الذين ينكرون على ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كل فعل إيجابى ، وكل تخطيط ثقافى . فقد أصدرت الثورة عددًا كبيرًا جدًا من المجلات والصحف والدوريات : القصة - نادى القصة - المجلة - الكاتب - المساء - الجمهورية - الشعب - الطليعة - الثقافة - الرسالة - الشعر - المسرح - الفنون الشعبية - الفكر المعاصر - إبداع . وكانت قد أصدرت فى الخمسينيات « التحرير » و « كتب للجميع » و « الهدف » و « الثورة » . وكان الحرص على أن يكون رؤساء تحرير معظم المجلات من المتخصصين .

ومن حيث الدراسة المتابعة المتأنية الموضوعية ، فيما يتصل بعلاقة القصة القصيرة بالصحافة فى فترة بحثنا ، فإنا نلاحظ مايلى :

١ - بدأت مجلة (القصة) - العدد الأول صدر فى يناير ١٩٦٤ - بالاحتفال بالكتاب الراسخين والرواد . مثل محمود تيمور أول رئيس تحرير لها ، ومحمود البدوى وإبراهيم المصرى ، ومحمد عبدالحليم عبدالله وأمين يوسف غراب وعبدالحميد جودة السحار ويوسف جوهر وسهير القلماوى والدكتور محمد كامل حسين وجاذبية صدقى . لكنها - مع ذلك - التفتت لما يكتبه الشباب . ففى العدد الثانى - فبراير ١٩٦٤ - نشرت القصة الفائزة بالجائزة الأولى فى مسابقة نادى القصة ، وهى لمحمد البساطى بعنوان (الهروب) صفحة ١٢٧ . وفى العدد الثالث - مارس ١٩٦٤ - نشرت لأحمد هاشم الشريف قصة بعنوان (الذباب لايموت فى الطين) صفحة ١٣٥ . وأشارت المجلة إلى أنه فاز بالجائزة الأولى لعام ١٩٦٣ . كما نشرت له قصة (القمة) فى العدد العاشر - أكتوبر ١٩٦٤ . وكانت هى الأخرى قد فازت بإحدى جوائز المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية . بينما يأتى العدد التاسع - سبتمبر ١٩٦٤ ،

ليقدم عددًا كبيرًا من ذوى الاتجاهات الجديدة ، وممن كانوا – آنذاك – فى بداية الطريق ، وفى مرحلة الشباب .

يؤكد ذلك تلك الكلمة التى كتبها محمود تيمور ، ثم ما سجله ثروت أباظة ، من حيث إن المجلة ترحب بالكتابات الشابة التى يبدعها الأدباء الجدد . وهو بالفعل ما أقدمت عليه المجلة بعد فترة . وكانت الجودة الفنية هى المعيار الوحيد الذى تنتقى فى ضوئه القصص التى تنشرها . يقول محمود تيمور فى افتتاحية العدد الثالث عشر ص ٦ : (.. ولم يكن اجتهادنا أن نوفى للقارئ حقه من تقديم النماذج الطيبة الناضجة من القصص الموضوعة ، ليحول بيننا وبين تمهيد السبيل للقصاص الذين يتوثبون للنضج كما تتوثب أكمام الزهر للتفتح ، دون أن نمالئ الناشئين الذين لم تبلغ أعمالهم درجة التجربة المقبولة ، أو نشجع المتخلفين على القناعة بالتهافت والإسفاف) . ثم يشهد للطلائع بقوله : (فى الحق إن محاولات الطلائع فى ميدان القصة تتيح الفرصة لهم أن يعبروا عن استجاباتهم الخاصة لما يستقبلون من شئون الحياة الحاضرة ، ولما يشهدون من مشكلات المجتمع الحديث ، مما لا يتيسر لمن علت بهم السن ، وتراكمت عليهم تجارب العيش ، واختلفت أمام أعينهم آفاق النظر . فللنفوس الغضة حيوية ، وللوجدان المشبوب حرارة ، وللطاقات الجديدة نزوع ، وكل ذلك جدير أن يتمخض عن خلق فنى جديد ، وما أحوجنا مع حكمة الشيوخة بما لها من أصالة ومرانة وعمق ، إلى توهج الشبيبة بما لها من جدة وتطلع وانتفاض) .

أقبل عدد لا بأس به من كتاب القصة القصيرة فى الستينيات على النشر فى هذه المجلة المتخصصة . وإن زعم بعضهم – الآن – غير ذلك ؛ بدعوى الاختلاف العقدى أو الفكرى أو السياسى أوالطبقى . وليس ثمة مبرر لادعاءات يفضحها الواقع والتاريخ والحقيقة . وكما قال عزالدين نجيب – وهو واحد من المجددين أبناء هذا الجيل – فى مجلة (الطليعة) العدد التاسع – سبتمبر ١٩٦٩ ؛ إن مثل هذه المزاعم تتم على الورق فقط ؛ لكنهم يسمحون لأنفسهم – واقعيًا – بالتقاط المزيد من اللقيمات : (وقد لاحظت ظاهرة غريبة فى الحياة الأدبية والفنية ، وهى أن كل القديم سيىء فى نظر الجديد على صفحات الورق فقط ، أمّا على المكاتب والمقاهى فتنطلق قصائد المديح وسط دخان السجائر المتبادلة . ويستمر الجديد فى تمثيلية قذف الطوب من تحت النوافذ طلبًا للمزيد من اللقيمات) .

ذلك أن الباحث يجد قصصًا لكل من : جمال الغيطانى وقاسم مسعد عليوه وإبراهيم أصلان وفتحى عبدالفتاح وعبدالرحمن أبو عوف وضياء الشرقاوى ويوسف أبو رية

وأحمد الخميسى وأحمد الشيخ ومحمد مستجاب وصلاح عبدالسيد ومحمد جبريل وعشرات من الكتاب على امتداد تاريخها ورغم تعدد رؤساء تحريرها . وقصة محمد حافظ رجب (الكرة ورأس الرجل) التى تعتبر مناقضة تمامًا لما كان سائدًا ، نشرتها المجلة فى العدد السابع - يوليو ١٩٦٤ . وقدم العدد الثامن عشر - يونيو ١٩٦٥ عددًا من قصص كتاب الجيل الجديد ؛ تولى نقدها وتحليلها عدد من النقاد ؛ يقف فى مقدمتهم الدكتور محمد مندور والدكتور على الراعى والدكتور عبدالقادر القط والدكتور محمد غنيمى هلال .»

وما إن تولى ثروت أباظة رئاسة تحريرها حتى حافظ على نفس المنهج ، وأعلن أن المجلة تفتح صدرها كى يتنفس كل الكتاب الجدد ، وهى لاتتخذ موقفا من أحد ، وبخاصة المجددين الذين يكتبون ما لايفهم أحيانًا ، أو الذين يكتبون بالعامية . إذ إنهم يتحملون مسئولية ما يكتبون . فلم يكن عدد الكتاب فى كل عدد يقل عن خمسة عشر كاتبًا . لايمكن ضمهم فى مدرسة واحدة ؛ لتنوع اتجاهاتهم . ومنهم من لم يواصلوا الكتابة بعد . ومنهم من لم يفكروا فى إصدار مجموعة أو أكثر لتجميع ما كتبوه . ولم تكن المجلة - خدمة للقصة القصيرة - تقف عند حد الإبداع القصصى ؛ وإنما اهتمت بالنقد ، والترجمة ، والدراسات المقارنة ، والمكتبة القصصية التى تفيد القراء والكتاب معًا .

٢ - وقد واصلت مجلة (نادى القصة) مايو ١٩٧٠ السير فى ذات الاتجاه ، وضمت هيئة تحريرها بعض الكتاب المبدعين فى القصة القصيرة هم : ادوار الخراط وبهاء طاهر وزهير الشايب وسعد حامد وسليمان فياض وعبدالحكيم قاسم لكنها لم تصمد طويلاً .

٣ - ورغم أن مجلة (المجلة) قد تناوب على رئاسة تحريرها أربعة من أدبائنا ونقادنا الكبار ، هم د. حسين فوزى ثم د. على الراعى ، ويحيى حقى ، ود. عبدالقادر القط ؛ فإن القصة القصيرة لم تلق ما هى أهله من العناية والرعاية إلا فى عهد يحيى حقى . اهتم بكتابها الذين بدأوا الإبداع فيها بعد ١٩٦١ . وشغل بتقديمهم إلى القراء . وما أكثر المجموعات القصصية التى كتب مقدماتها . لذا فإنا لانعجب حين نقرأ قصصًا لمجيد طوبيا وجميل عطية إبراهيم وهانى الراهب وبهاء طاهر ومحمد حافظ رجب ويحيى الطاهر عبدالله وإبراهيم أصلان وعزالدين نجيب ووحيد حامد ومحمد روميش وعبدالوهاب الأسوانى ونهاد شريف وأحمد الشيخ .

ومما يذكر أن المجلة أصدرت عددًا خاصًا يحمل عنوان « طلائع القصة القصيرة » وهو العدد ١١٦ فى أغسطس ١٩٦٦ . ضم قصصًا قصيرة للشباب المجدد من كتابها ، الذين

أخذت ملامح أدبهم تظهر مع بداية الستينيات . ومنهم من لم يكن قد نشر قصصًا من قبل . وثمة ثلاث مجموعات قصصية صدرت بعدئذ ، تحمل كل منها عنوان القصة المنشورة لصاحبها فى هذا العدد . هى : « بحيرة المساء » لإبراهيم أصلان ، و « الحديقة » لضياء الشرقاوى ، و « مخلوقات براد الشاى المغلى » لمحمد حافظ رجب . ثم أصدرت المجلة عددًا آخر خاصًا بالقصة القصيرة فى أغسطس ١٩٦٩ ، احتلت قصص الشباب المساحة الكبرى منه . وفى أغسطس ١٩٧٠ قدمت ملامح فن القصة القصيرة العربية .

٤ - ومع أوائل الستينيات ، وبالتحديد فى ابريل ١٩٦١ صدر العدد الأول من مجلة (الكاتب) ، وهى تعلن شعارًا لها بأنها « مجلة الثقافة الإنسانية » . ولمّا كانت تتبنى قضية الفكر الاشتراكى ، وتطبيق مبادئ الاقتصاد الاشتراكى تحقيقًا للعدالة الاجتماعية ؛ فإنها فى ميدان الأدب حرصت على أن تكون القصص التى تنشرها قصصًا واقعية اجتماعية . فأخذت تنشر ليحيى حقى وسعد مكاوى وشكرى عياد ويوسف إدريس ومحمود السعدنى ولطفى الخولى وعباس الأسوانى وأحمد حمروش وعبدالسميع الرسام ومحمد سالم وعبدالمنعم سليم وعبدالفتاح رزق .

وما إن تولى يوسف إدريس مسئولية الإشراف على باب القصة ، حتى أخذ يقدم لنا الكتاب الجدد ، من خلال قصصهم ؛ بكلمات تبين عن انحيازه لهم ، وتفاؤله بمستقبل مثمر ومؤثر فى ميدان القصة القصيرة . وقد فعل ذلك مع بهاء طاهر (الخطوبة) وفتحى هاشم (اليوم الموعود) ويحيى الطاهر عبدالله (محبوب الشمس) . ثم تتابعت قصص أبناء هذه المرحلة : محمد البساطى ، جمال الغيطانى ، جميل عطية إبراهيم ، أحمد هاشم الشريف ، حسن محسب ، ثم عزالدين نجيب وصلاح عبدالسيد . واختفت القصة القصيرة إبان الأزمة بين المجلة وبين الهيئة التى تصدرها فى ١٩٧٤ . لكن تغيير رئاسة التحرير التى أسندت إلى الشاعر صلاح عبدالصبور جعلته يخصص للقصة القصيرة ، والدراسات الأدبية ، والشعر ، والتقارير العالمية ، أبوابًا مهمة . ولم تعد فرصة النشر موقوفة على كتاب اتجاه بعينه ، أو جيل بذاته ؛ وإنما رحبت المجلة بأولئك الذين ينشرون لأول مرة فى السبعينيات ؛ إلى جانب من سبق لهم النشر وإصدار مجموعات قصصية . مثال ذلك : إسماعيل بهاء الدين ، عاطف فتحى ، حسن شلنده ، عصام محمد على دراز ، سميح عباس ، محمد جلال محمد ، محمد طه عبدالباقى ، دويدار الطاهر ، عزت حلمى ، محمد متولى ، صالح الصياد ، عبدالتواب عوض الله ، محمد حجاج ، السيد الوكيل (١٩٧٤ - ١٩٧٨) .

٥ - لم تحظ القصة القصيرة بعناية فى المجلة العريقة (الهلال) فى ظل رئاسة على أمين هيئة تحريرها فى أول يناير ١٩٦٢ . وظل الأمر كذلك على يد كامل زهيرى الذى اهتم بالسياسة والاشتراكية والقومية . ومما يلفت النظر أن العدد الثانى عشر من السنة الثالثة والسبعين كان من الأعداد الممتازة ، وكانت المجلة قد دونت تحت عنوان « كلمات عاشت » كلمة لمحمود تيمور يقول فيها ص ٢ : (أصبحت القصة سلطة ذات سيادة فى الأدب العربى) فإنا لا نجد القصة القصيرة المصرية .

ثم أولى الدكتور على الراعى القصة القصيرة جانبًا من اهتمامه ، فنشر لجمال الغيطانى ونوال السعداوى ، وأعدت المجلة فى أغسطس ١٩٦٩ عددًا خاصًا بالقصة القصيرة ..وفى أول فبراير ١٩٧٠ أصدر رجاء النقاش عددًا عن نجيب محفوظ أتبعه فى أول أغسطس من نفس العام بعدد آخر عن القصة القصيرة ، كان من بين كتابها عشرة ممن أصبحت لهم ملامحهم المميزة فى هذه الفترة . واعتبارًا من يناير ١٩٧٢ لم يعد للانتاج القصصى الجديد وجود فى ظل إشراف الشاعر صالح جودت . مما دفع بعضهم إلى الاتجاه نحو ملحق صغير صدر بعنوان « الزهور » فى يناير ١٩٧٣ . حيث كتب محمد يوسف القعيد وحمدى الكنيسى ومحمد مستجاب ومحمد جبريل وإبراهيم عبدالمجيد وعبدالوهاب الأسوانى وزهير الشايب وحسن محسب وادريس على وعماد الدين عيسى ومحمد حسن الشرقاوى .

ولمَّا كان الدكتور حسين مؤنس لا يعترف بمن جاء بعد طه حسين من الكتاب ، وخصوصًا أبناء الستينيات والسبعينيات ؛ فإنا لم نعثر على قصة قصيرة واحدة لأحدهم . وإنما يطالعنا فى كل عددٍ وجهٌ واحد ، يكتب الافتتاحية ، والاستطلاع ، وما يتصل بروائع الفن الإسلامى ، والحضارة الأندلسية ، ومرآة الفكر العربى ، وناس وصور وحكايات . وإذا اضطرت المجلة لنشر قصة قصيرة ؛ فلا بأس من أن يكتبها هذا الواحد أيضًا . ولاننسى أن هذا كله قد حدث فى السبعينيات ، التى دفعت الكتاب إلى أن ينشروا على نفقتهم الخاصة إن كانوا قادرين ماديًا . أو أن يلجأوا إلى مجلات المهجر . الأهم أن القصة القصيرة كانت تحظى باهتمام حينًا ، ثم اضمحلال حينًا آخر ، وفقا لسياسة رئيس التحرير ، ورؤيته ، وطموحه ، وإيمانه بكتابها المعاصرين من الشباب . وإن كنا نلاحظ أنه مع منتصف الثمانينيات أصبح ينظر إلى هذا الفن نظرة موضوعية ، تنتخب ، وتختار ، مع حرص واضح على دفع الجديد الجيد ، دون إغفال لرواد هذا الفن ، بإصدار الأعداد الخاصة بهم .

٦ - محصول القصة القصيرة فى مجلة (الطليعة) التى صدر عددها الأول فى يناير

١٩٦٥ قليل جدًا . لم تظهر إلاَّ فى أغسطس ١٩٧٣ حين نشرت قصة لعبدالحميد حواس بعنوان (ليلة عيد القيامة) . وكان علينا أن ننتظر عامًا آخر حتى سبتمبر ١٩٧٤ لنقرأ قصة يحيى الطاهر عبدالله « عودة إلى الحقائق القديمة ، فهى ماتزال صالحة لإثارة الدهشة » . وفى سبتمبر ١٩٧٥ « فصل من رواية حكاية التاجر والنقاش » لمحمد البساطى . وفى يونيو ١٩٧٦ قصة لمحمود الوردانى « الأشجار عند البحيرة » . وفى آخر العام نشرت قصة قصيرة لعبدالحكيم قاسم « الموت والحياة » ديسمبر ١٩٧٦ . بمعنى أنها تقدم قصة قصيرة واحدة أو قصتين اثنتين فى العام كله . حتى كان عدد مارس ١٩٧٧ ، حيث نجد قصة لسحر توفيق ، ثم تتوارى القصة القصيرة ، وتختفى المجلة فى وقت واحد .

٧ – وقد جعلت مجلة (الثقافة) – منذ أول أعدادها فى أكتوبر ١٩٧٣ حتى أكتوبر ١٩٧٨ – للقصة القصيرة مساحة تماثل تلك التى خصصتها مجلة (الكاتب) فى عهد صلاح عبدالصبور فى السبعينيات – فلا نظفر بأقل من عشر قصص فى العدد الواحد .

٨ – وإذا كانت مجلة (الثقافة) القديمة قد أعيد إصدارها فى ٢٣ يوليو ١٩٦٣ فإنها لم تحتفل قط بالقصة القصيرة . وكذلك الحال بالنسبة لمجلة (الرسالة) التى أعيد إصدارها فى ٢٥ يوليو ١٩٦٣ . فهى الأخرى قلما تنشر القصة ذرًا للرماد فى العيون ، مرة فى أكتوبر ١٩٦٤ وثانية فى ديسمبر ١٩٦٤ وهكذا .

٩ – وتلعب صحيفة « المساء » دورًا مهمًا فى الفترة التى أعقبت صدورها حتى الآن . ونخص بالذكر ماقام به عبدالفتاح الجمل حين تحمل مسئولية الإشراف على صفحة الأدب . اهتم بالقصة القصيرة إبداعًا ونقدًا وترجمة . وأسهم إسهامًا مباشرًا فى تبنى كتابها الجدد طوال الستينيات ثم فى السنوات الأولى من السبعينيات . وكان قد خطا هذه الخطوة عندما تعهد الملحق الأدبى لصحيفة (الأخبار) فى سبتمبر ١٩٦٩ .

١٠ – وتسلط مجلة (إبداع) بدءًا من يناير ١٩٨٣ الضوء على القصص التى يكتبها أبناء الثمانينيات والسبعينيات . بالإضافة إلى ما يكتبه أبناء الستينيات . فإذا العدد الواحد يجمع هذه الكتابات معًا . وربما أضاف إليهم قصصًا كتبها أولئك الذين كانوا ينشرون فى منتصف الخمسينيات . وأتاحت لكاتبات الثمانينيات أن يسهمن بإبداعهن بشكل واضح : اعتدال عثمان ، منى رجب ، منى حلمى ، سهام بيومى ، ابتهال سالم ، ليلى الشربينى ، هناء فتحى ، هدى يونس ، سمية سعد ، منار حسن فتح الباب ، نعمات البحيرى . ومن ناحية أخرى فإن المجلة فى عددها الصادر فى أغسطس ١٩٨٨ تلقت قصصًا من كتاب فى المنصورة ، ودمياط ، والاسماعيلية ، وطنطا ، والجيزة ،

فنشرتها جميعًا ، تشجيعًا لمن يكتبون حيث يقيمون بعيدًا عن العاصمة .

١١ - وهنا تلزم الإشارة إلى المجلات التى صدرت فى الأقاليم ، ولم يكن يشغلها إلاَّ فن القصة القصيرة : فى محاولة لاقتحام أزمة النشر ، والتعبير عن هموم بيئيةٍ مشتركة ، وعن حتمية إثبات وجودهم وتأثيرهم . ومع كون بعضها لم يصمد طويلا ؛ فإنها - جميعًا - ساعدت فى نمو وتطور وازدهار القصة القصيرة فى كل الأنحاء . وهى تفرض على الدارس أو الناقد ، تحليلها وفحصها ، وتحديد اتجاهاتها ، ومدى تأثيرها فيما حولها ، أو تأثرها بما يكتب وينشر فى العاصمة .

كانت هناك « الكلمة الجديدة » فى السويس . و « فاروس » بالاسكندرية . و « أقلام » فى سوهاج . و « الزهور » فى القليوبية و « الشرنقة » فى الغربية .و « رواد » فى دمياط . و « نهار » فى الدقهلية . و « خطوة » فى القاهرة . و « نادى القصة » فى الاسكندرية أيضا . و « إشراقة » فى كفر الشيخ . و « البحر » فى الغردقة . و « فيروز » فى العريش . و « الرافعى » فى طنطا . و « بداية » فى المنيا . و « ضفاف » فى كفر الزيات . و « عروس الشمال » فى دمياط . كما كانت « سنابل » و « آفاق » و « الشارع » و « أدب المستقبل » و « التمام » وغيرها وغيرها . لون آخر من النشر أقبلت عليه الهيئة المصرية العامة للكتاب أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات ؛ عندما أصدرت سلسلة « كتابات جديدة » دفعًا لما يكتبه ذوو التجارب الحديثة . ومعظمهم يشغل الساحة الأدبية الآن ، وقد مضى على ممارستهم الكتابة القصصية أكثر من ربع قرن . وتواصل هيئة الكتاب إصدار بعض هذه الدوريات فى « قصص عربية » و « إشراقات أدبية » . وتنحو نفس المنحى الهيئة العامة لقصور الثقافة « أصوات أدبية » . أضف إلى ذلك صحف « الجمهورية » و « الأخبار » و « الأهرام » وغيرها .

هذه الأمثلة تجعل الباحثين والدارسين ملزمين بالاعتماد على الصحف والمجلات أولاً وقبل كل شيء . لمعرفة الخطوات ، ولتحديد الأصوات ، ودراسة الاتجاهات ، والإحاطة بالظروف والملابسات ، الخاصة بالفن والعامة المتعلقة بالمجتمع . بعيدًا عمَّا يثار من مسائل هامشية قد لا تدخل فى باب النقد . وقد تبين أن القصة القصيرة فى مصر كانت تتأثر بالسياسة العامة للمجلة أو الصحيفة ، وبرأى رئيس التحرير على نحو خاص ، ونظرته إلى فكر الكتاب أو موقعهم بالنسبة للمشاهير مرة والجماهير القارئة أخرى .

إن معظم ما أشرنا إليه قد جاء من قبيل ما أصدرته الدولة . فإن ذلك - فى رأينا - من مسئولياتها الأساسية . أمَّا ما قام باصداره الأفراد مجتمعين أو منفردين ؛ فإنه بالغًا ما

بلغ لم يتخذ سمة الاستمرار ، ولم يصل تأثيره إلَّا إلى عدد محدود جدًّا . وفوق ذلك كله فإن الفترة التى ازدهرت فيها تلك الدوريات من قبل الدولة ، تزايد عدد الانتاج المطبوع من المجموعات القصصية . وتوافد عدد كبير من كتاب القصة القصيرة . وأقبل الجمهور القارئ عليها . وسعت الصحف من أجل نشرها . وتنوع محصولها الفنى . ووجدت نقادًا متخصصين فيها . مما يدعو إلى رفض أية دعاوى تحاول النيل من الفترة بقصد رفض كل ما يتصل بسنوات حكم الرئيس جمال عبدالناصر . ومع أهمية هذا المصدر الرئيسى - الصحافة - فإن الدراسات التى تعرضت للقصة القصيرة المصرية قد أغفلته .

* * *

ونحن فى هذه الدراسة سوف نتبع ما التزمنا به فى الجزئين الأول والثانى ؛ من حيث المنهج ، وإن كنا نعطى « للشكل » نفس العناية التى نوليها للمضمون . إنطلاقًا من أن القصة القصيرة شكل ومضمون فى وقت واحد . ولا يكن الفصل بينهما فى العمل الفنى . وهذه القضية لم تعد مجالاً للحوار والجدل . وقد أبدينا رأينا التفصيلى وناقشناها فى كتاب (فى الرومانسية والواقعية) . معنى هذا أننا - هنا - سوف نجعل « النص » هو المنطلق وهو الأساس فى الحكم والتمييز . دون إغراق فى التعقيد والإلغاز . وبلا لهاث محموم وراء الأرقام والإحصاءات والمصطلحات الأجنبية . ومن غير تسليم بضرورة تطبيق نظريات موضوعة لأدب ومجتمع غربيين على أدب القصة القصيرة فى مصر . « النص » هو دليلنا إلى معرفة البناء الفنى وعناصره وأبعاده . وهو سبيلنا إلى الكشف عن رؤية الكاتب ، وموقعه من الكتابة القصصية السابقة والمعاصرة . وموقفه من قضايا مجتمعه .

قد نقف عند آحاد من الكتاب ممَّن نعتبر قصصهم القصيرة ذات تفرد فى الشكل والمضمون . لأنه لايمكن لنا - عمليًا - تتبع كل كاتب . نظرًا لكثرة عددهم . ولغزارة الإنتاج . كما أن مجموعات منهم كانوا يسيرون فى اتجاه واحد فى الموضوع ، وفى زاوية الرؤية ، وفى طريقة المعالجة . وهنا تكون دراسة الجماعة واجبة . فهى أقرب إلى طبيعة ما أنتج . وأهدى إلى معرفة الملامح المشتركة . مادامت السمات الفنية الخاصة بكلٍ لا تشكل تفردًا وتميزًا .

بعدئذ تصبح تساؤلات كثيرة بلا معنى . وربما تكشف عن قصور فهم ، وعن مراوغة مقصودة . كأن يسأل أحدهم : لماذا لم تشر إلى هذا الكاتب وكانت له قصص كثيرة ؟ وفلان عاش المرحلة وما قبلها فلم يكن ثمة وقوف عنده ؟ الكل أجمع على ريادة فلان

وأنت لم تفكر فى الكتابة عنه ؟ فلان يملأ الحياة الأدبية صياحًا وإعلانًا لكنك لا تعترف به ولا وجود له عندك ؟! مثل هذه التساؤلات لا معنى لها ، مادمنا نعتمد « الانتخاب » و « الاختيار » ، ومادام هدفنا ليس تقديم عمل ببليوجرافى يحصى عدد القصص والمجموعات ، ويحصر عدد الكتاب .

وليس منطقيًا أن نطالب ناقدًا واحدًا ، أو باحثًا واحدًا ، بعمل كل شيىء ، وبدراسة كل كاتب ، والإشارة إلى كل قصة أو كل مجموعة قصصية ؛ وبالإجابة عن كل سؤال ؛ ثم الحكم على كل من كتبوا فى هذا الفن . أين من يزعمون أنهم نقاد عاصروا هؤلاء الكتاب ، وعرفوا أساليبهم ، وهاجوا وماجوا دفاعًا عن هذا وإعلانًا عن ذاك ؟ ولا تحلو لهم الكتابة الموضوعية ؛ وإنما تستهويهم الأحكام الجاهزة ، والنعوت غير العلمية يطلقونها فى المقاهى والندوات والإذاعة والتليفزيون . حسبنا أننا نستهدف تقديم حركة القصة القصيرة المصرية من خلال بعض كتابها الذين لم يكتب عنهم من قبل . أو الذين أسهموا - فعلاً وعملاً لا دعاية وإعلانًا - فى تطور هذا الفن . إذ إنهم أحق بالدراسة ممن تناولتهم من قبل أو ممن تناولتهم مقالات ودراسات سابقة .

ولن تخدعنا بطبيعة الحال تلك الكتابات الصاخبة التى صاحبت أفرادًا معينين ، بُعَيد نشر هذه القصة أو تلك ؛ مع تجاهلها لقصص كتاب آخرين فى ذات الفترة ، ومن نفس الجيل ، وربما يتجهون الاتجاه عينه .

فقد تثبت الدراسات النقدية الجادة زيف تلك الكتابات ؛ لأن مشوار القصة القصيرة قد تخلف عن مواصلة السير فيه أولئك الذين هللت لهم تلك المقالات . ورغم ذلك فإنى لم أفلت مقالاً أو مؤلفًا أو دراسة فى القصة القصيرة إلاَّ واقتنصته للاطلاع عليه . وكانت علاقتى بمثل تلك الكتابات علاقة استفادة وتلق دون استعلاء . وإن صدر بعضها عمن يتصورون أنا لن نلتفت إليهم بشكل أو بآخر . لأن بعض رجال الجامعة من الأكاديميين ينظرون إلى ما يكتب خارج أسوار الجامعة نظرة اقتحام غير مشروع أو تطفل مصنوع ، حتى وإن كانت قيمة تلك الكتابات وفائدتها أعظم بكثير مما تفرزه بعض الرسائل الجامعية .

وإذا كنا قد أخذنا على معظم الدراسات التى تناولت هذا الفن منذ بداية التأريخ له ؛ أنها لم تلتفت إلى دوور الصحافة اليومية والأدبية : أسبوعية وشهرية ودورية ؛ فإنا لن نحيد عن منهجنا فى كتابينا اللذين أشرنا إليهما فى البداية ؛ من حيث إن القصة القصيرة تجد أرضها الخصبة ، ومهادها الطبيعى ، فى حضن الصحافة ، وأن العلاقة بينهما علاقة تلازم ووجوب .

تمهيــد

القصة القصيرة المصرية فى الستينيات

ظلمت فترة الستينيات طويلاً . فما إن يبدأ الحديث عنها ، حتى يتصدى لها من ينطلقون فى الحكم عليها من وجهة نظر سياسية معينة . أو ممن كانوا قد حدَّدوا مواقفهم المسبقة من هذه الفترة المهمة فى تاريخنا المصرى المعاصر . وبخاصة مما احتفلت به من قرارات وقوانين وإجراءات اقتصادية واجتماعية وسياسية وتنظيمية . أثرت فى البنية الطبقية ، والعلاقات الاجتماعية ، وفى تنظيم العمل ، وعلاقات الإنتاج . وهم يستهدفون إلغاء هذه الفترة من تاريخنا إلغاءً تامًا .

لكنا ننظر إليها من خلال ما قدمته فكريًا وأدبيًا وفنيًا ونقديًا . وفى ضوء النتاج الأدبى والمحصول الثقافى الذى ظهر إبانها . ونظرة فاحصة فى اتجاهات الكتاب ، وفى مضمون ما قدموه ، وفى عدد المنتجين ثقافيًا ، وحجم ما قدم ، سوف تؤكد وجود مانعتز به : فى الرواية ، والقصة القصيرة ، والمسرح ، والسينما ، والتليفزيون ، والفنون التشكيلية والشعبية ، والصحافة ، والنقد الأدبى . بل إن عددًا ممن يتصدرون حياتنا الأدبية والفنية - الآن - نشأ معظمهم فى حضن الستينيات ؛ وتأثر بالمناخ الذى كان سائدًا ، وبما أحاط به من ظروف وملابسات .

ولما كانت القصة القصيرة هى نبض الواقع ؛ وهى التعبير الآنى عن حركته ؛ فإنها كانت لونًا من ألوان الإبداع الأدبى الذى شهد تطورًا ملحوظًا طوال فترة الستينيات . بل إنا نزعم أن هذه الفترة تشبه تمامًا تلك التى مرت بها القصة القصيرة المصرية بدءًا من ١٩٢٥ ؛ حين شاعت مبادئ المدرسة الحديثة ؛ وغلبت القصة القصيرة على الإنتاج الأدبى ، وأقبلت الصحافة على نشرها ؛ واهتدى إليها كبار الكتاب الذين لم يكونوا ينظرون إليها بعين التقدير .

ونحن نعتقد أن دراسة ما كتب من قصص قصار طوال الستينيات قد أصبحت ضرورة لازمة بعد مرور أكثر من ثلاثين عامًا على كتابتها . وبعد استمرار بعض كتابها فى الإبداع القصصي ؛ وبعد أن أصبحوا روادًا لهم اتجاهاتهم ومناهجهم الفكرية والفنية . ولم يكن ذلك سهلاً عندما بدأوا يكتبون لأول مرة .

لذا فإن دراسة قصصهم القصيرة ينبغى ألاَّ تقف عند حد الذى نشروه فى الستينيات وحدها . بل يلزم أن تمتد لتشمل مانشر لهم من قصص فى السبعينيات والثمانينيات أيضًا . لأن قصص بعضهم لم تجمع إلاَّ فى العقود المتأخرة . وقد يدل هذا من بعض الوجوه على أن مانشر بعد الستينيات يعد امتدادًا لدور هؤلاء الكتاب . كذلك فإننا لا نستطيع تجزئة الكاتب الواحد ، أو دراسته بشكل منجم . إذ إن رؤيته واحدة ، وثقافته تعود به إلى أول عهده بالكتابة . بمعنى بلورة الرؤية ، والثقافة ، والمنهاج ، والفكر فما كتبوه يعتبر كلًا واحدًا ؛ لا يمكن فصل بعضه عن بعض . ولا يزعم أحد أن ما يكتبونه لم تعد له صلة برؤيتهم الأولى . اللهم إلاَّ إذا أثبت « النص » القصصى انحرافًا ملحوظًا ؛ نتيجة تغيير فى المنحى الفكرى أو فى الأدوات المتوسل بها . وهذا يفرض موقفًا نقديًا خاصًا .

واللافت للنظر أننا ونحن بصدد حركةٍ واعيةٍ صاعدةٍ مؤثرةٍ لفن القصة القصيرة ، وفى ظل ازدهارها الكيفى ، وتنوع أساليب كتابها ؛ نفاجأ بأقوال غير مدروسة تحاول تقليص دورها ، وطمس معالمها ، وإلغاء قدرتها الفنية على تصوير حركة المجتمع ؛ بل والتمس أسباب غير حقيقية لذلك ؛ يفضحها الواقع الأدبى والصحفى والتطبيقى . فقد كتب الدكتور أحمد كمال زكى فى مجلة (الفكر المعاصر) العدد ٢٨ - يونيو ١٩٦٧ : (إن القصة القصيرة لم تعد قادرة على مواجهة الفنون الأخرى - ولا أقول الشعر التى هزت عرشه يومًا - مع أنها بطبيعة تكوينها تقوم بسهولة بدور خطير فى التعبير عن طموح الفرد وصراعه وضياعه لاسيما فى هذا العصر الذرى الذى يوشك الفضاء أن يخضع له . وكان عجيبًا حقًا أن تطرد الصحافة القصة مع أنها هى خالقتها منذ البدء على أساس أن حجمها الذى قد يستغرق صفحة أو نصف صفحة وموضوعها الذى يتفق عادة مع أحداث الصحيفة - وقوامه الإنسان العادى بمشكلاته اليومية - يتفقان وطبيعة الصحافة إلى حد يفرض علاقة لايمكن أن تنفصم . إن هذا فى حد ذاته يعمل على أن يتدهور فن القصة ؛ فما بالنا إذا رأينا المجلات الأدبية بدورها تحذو الحذو نفسه فلا تجعل للقصة القصيرة الحيز الذى يتسع لرسالتها الرفيعة) . ص ٥٦ .

... لا يستلزم هذا الكلام المرسل كبير عناء فى دحضه . فهو يدل على أن كاتبه لم يتابع ، ولم يعايش ما أقحم نفسه فى إطلاق الأحكام عليه ؛ مما قد يكشف عن أنه لا علاقة له بحركة القصة القصيرة فى الستينيات ، إبداعًا ونقدًا . بل إنه أسرف فى اتهام الصحافة بأنها اتخذت موقف الطارد للقصة القصيرة . وبأن المجلات الأدبية قد التزمت نفس الموقف . وهذه جميعًا لا يمكن تصورها فى ذات العام ١٩٦٧ الذى يقف عنده كثير

من النقاد والدارسين ؛ من حيث إنهم يعتبرونه مرحلة مهمة فى تطور فن القصة القصيرة فى مصر . وقد سبق لنا أن حدّدنا دور الصحافة بعامة ، والمجلات الأدبية بخاصة ، فيما يتصل بنمو حركة القصة القصيرة ، وتنوع اتجاهاتها . والمتابع لما كانت تنشره الصحافة اليومية والأسبوعية ، والمجلات الأدبية ، من قصص قصار ، فى تلك الفترة - سوف يخرج بنتائج مخالفة لما يقول به الدكتور أحمد كمال زكى . لأن الواقع الفعلى يشهد بأنه لم يتحر الدقة والصدق والأمانة .

وشهادات الذين عاصروا حركة القصة القصيرة ، وتتبعوا خطواتها ؛ تؤكد أن الأدبٍ العربى الحديث فى مصر ، قد عرف إبان الستينيات ظاهرة فنية لا سبيل إلى تصنيفها إلا فى إطارها التاريخى ، الذى يضيف إليها بعدًا مهمًا ، هو ارتباطها العميق بكثير من سمات هذا العقد .كما أن الظاهرة بدورها تضيف إلى مرحلتها الزمنية بعضا من خصائصها فى الفكر والتعبير . تتمثل هذه الظاهرة فى التجديد الذى أحدثه كتاب القصة القصيرة ؛ أو فيما يمكن تسميته بالقصة القصيرة الجديدة . يقول غالى شكرى فى مقالٍ له بعنوان « البصمة الأخيرة فى أدب الستينيات » المنشور بمجلة (الطليعة) يناير ١٩٧٠ : (.. وإذا كانت المعركة الأساسية التى خاضها « الجديد » مع « القديم » طيلة الخمسينات هى معركة « الشعر » فإن المعركة الأساسية للستينيات هى معركة القصة القصيرة).ص ٨٣ . إذ بزغت براعم جديدة لا تثور على إحسان عبدالقدوس ومحمد عبدالحليم عبدالله ومحمود كامل ويوسف السباعى ويوسف جوهر ومحمود تيمور فحسب ، بل إنها تتمرد على الموجة الواقعية التالية ؛ وهى التى تأثرت بأعمال جوركى وتشيخوف ودستويفسكى وغيرهم .

ويذهب غالى شكرى إلى أن عام ١٩٦٩ كان خير شاهد على أصالة الموجة الجديدةفى القصة القصيرة المصرية . ويستشهد على ذلك بالمجموعات القصصية التى صدرت لبعض الكتاب والأعداد الخاصة التى أصدرتهابعض المجلات . ممّا يؤكد أن القصة القصيرة أصبحت مدار الاهتمام الواسع بين الأدباء الشباب ؛ وأنها بمختلف اتجاهاتها المتصارعة فكرا وفنًا أضحت الوجه الرئيسى لأدب ١٩٦٩ .

تذهب الدكتورة سيزا قاسم نفس المذهب فى مقالٍ لها عن « المفارقة فى القص العربى » - مجلة (فصول) م٢ - ع٢ - يناير ، فبراير ، مارس ١٩٨٢ حيث تقول : (يمثل كتاب الستينيات تيارًا جديدًا فى تطور الأدب العربى المعاصر ، له خصائصه المتفردة) ثم تضيف : (ونعتقد أن التحول الذى طرأ على الأدب بعامة فى بداية الستينيات قد تأكد بعد هزيمة ١٩٦٧ وتفاقم بعد ذلك ، وأن العنصر المهيمن على أعمال

أدباء الستينيات هو المفارقة ، فالمفارقة تمثل المبدأ التنظيمى الذى يحكم بنيات هذه الأعمال) ص ١٤٣ .

هناك - إذن - غير ناقد يربط الثورة الفنية التى شهدتها القصة القصيرة : شكلاً ومضمونًا ولغة ؛ بهزيمة ٥ يونيو ١٩٦٧ . لدرجة أنه قد أصبح من الشائع الذى يسرى فى معظم الكتابات أن هذا التاريخ يعتبر حدًا فاصلاً - فى ميدان القصة القصيرة - بين مرحلتين فنيتين . تمثل الثانية تاريخًا جديدًا ، وتقدم فنًا جديدًا يختلف عمًا كان سائدا قبل ٥ يونيو ١٩٦٧ . ثم يلتمسون لذلك أسبابًا مما حدث على المستوى العالمى فى ١٩٦٨ ؛ من احتجاج وتمرد وسخط وثورة ، بقيادة الطلاب فى بون ، وباريس ، ولندن ، ونيويورك ، وطوكيو ومدريد ، والبرازيل ، وأمريكا ؛ حيث طالبوا بمطالب طلابية محددة سرعان ما تحولت إلى هزَّ أسس النظام الاجتماعى والسياسى ؛ مما هدد بتقويض بعض النظم ، أو جرّ البلد الذى يهب فيه الإعصار الشبابى الطلابى إلى حافة الحرب الأهلية . فقد كان كثير من الشباب يشكون من التناقض بين ما يقال من أساطير . وبين الواقع الذى يحسون فيه بخيبة أمل ومرارة . وكان الشباب قد استمدوا إيديولوجيتهم من كتابات الفيلسوف الأمريكى الألمانى الأصل ، هربرت ماركوس ، الذى استلهمت حركة الطلاب فى ألمانيا وفرنسا بوجه خاص أفكارها الموجهة منه .

ولمَّا كان الشباب فى مصر فى فبراير ١٩٦٨ قد تأثروا بحركات الشباب عالميًا ، وطالبوا بمحاسبة كبار المسئولين عن النكسة ، ونادوا بوزارة مدنية ، بما أسفر - بعدئذ - عن بيان ٣٠ مارس ؛ فإن أحدًا لم يشر إلى ذلك ؛ وإنما ظل التركيز على الهزيمة ، التى أفقدت الكتاب ثقتهم فيما كان يقال . ومن ثم جاء تمردهم على الشكل التقليدى للقصة القصيرة . وكأنه لو لم تكن النكسة ما كان التجديد ، أو الثورة الفنية . ونحن نعتقد أن صيحات التجديد ، وتجاربه الفنية فى القصة القصيرة ؛ لايمكن ربطها - فقط - بما حدث فى يونيو ١٩٦٧ ؛ باعتباره القشة التى قصمت ظهر البعير . كما أن الأسماء التى تذكر فى هذا الصدد لا تمثل الحقيقة بأى حال من الأحوال . إن ملامح التجديد بدأت تظهر مع بداية التحول الاجتماعى والاقتصادى فى يوليو ١٩٦١ . وإذا كانت القصة القصيرة - فيما قبل - قد صوَّرت المجتمع المصرى ، والتغير الذى أصاب العلاقات الاجتماعية ، والقيم الأخلاقية ، بوسائل متباينة ؛ شارك فيها كتاب لم يؤمنوا بالثورة ، ولم يعتنقوا أفكارها ، وإنما اتخذوا منها موقفًا مضادًا ؛ فإنه بدءًا من ١٩٦١ أخذت القصة القصيرة تلتمس أشكالاً ومضامين جد مختلفة . وطفقت ملامح الثورة الفنية الجديدة تكشف عن نفسها لدى عدد من الكتاب الذين نشروا قصصهم اعتبارًا من

١٩٦٤ . مما يمكن معه القول بأنه إذا كانت محاولات التجديد قد اتخذت بعدًا فرديًا بين لحظة وأخرى اعتبارًا من ١٩٦١ ؛ فإنها ضمت عددًا من الكتاب شكلوا تيارًا فى ١٩٦٤ . اتخذوا من ضرورة التغيير الفنى فى الشكل والمضمون منطلقًا وهدفًا فى كتاباتهم القصصية .

ولعل هذا هو الذى ميَّز قصصهم القصيرة منذ اللحظة الأولى التى طالعوا فيها الجمهور القارئ ، وزملاءهم من الكتاب ، وفاجأوا نقاد هذا الفن من المتخصصين . حتى كانت هزيمة يونيو ١٩٦٧ وما أشيع من أنها أحدثت تغييرًا جذريًا فى النفس ، والفكر ، والفن ، والأدب ؛ مما حدا بمن لا يعرفون أصول التجديد ، ومبرراته ، وأشكاله ؛ أن ينتحلوه ، وأن يختلقوا السير فى ركابه ، دون أن يتسلحوا بأسلحته الموضوعية والفكرية والفنية . ومنهم من وجد ضجيجًا يمجِّد ويسبِّح بما يفعل ، وصياحًا يعلن ريادته للاتجاه الثورى المتمرد ، دون وجه حق موضوعى أو تاريخى أو فنى .

فى حين أن الذين مارسوا التجديد - بالفعل لا بالقوة - لم يجدوا - آنذاك - من يساندهم ، أو يبارك خطواتهم ، أو ينير لهم طريق المستقبل . مادامت النكسة قد أضحت مظلة يحتمى بها كل خُلْو من الموهبة والابتكار . بل إن ممن كانوا يكتبون القصة القصيرة قبل النكسة من راحوا يزعمون لأنفسهم أو لقرائهم ، أو يزعم لهم نقادهم الذين تخصصوا فى الدعاية لهم ؛ أن كتاباتهم قد استجابت لدواعى المرحلة ؛ فعبرت عن إنسان ما بعد الهزيمة ؛ مما استلزم تطورًا فى الأدوات الفنية . إلى غير ذلك مما لا يتفق والنصوص القصصية التى بين أيدينا .

ولا يخفى أن بعضًا ممَّن أقدموا على كتابة القصة القصيرة فى مسار التجديد ، كانوا هم الذين يبررون محاولاتهم وتجاربهم . بمعنى أنهم كانوا يدافعون عمَّا أقبلوا عليه ، وهو ما يدل على أنهم كانوا يستندون إلى رؤية فنية واعية ، وثقافة اجتماعية واقتصادية وسياسية ؛ جعلتهم يعيشون واقعهم ويدركون حاجاته ، ويفهمون تناقضاته . وبخاصة أن أغلبهم ينتمون إلى جذور اجتماعية ، وإلى طبقات مطحونة ، تنتسب إلى العمال أو الفلاحين . لم يجدوا فى أصولهم ما يدعم مواقفهم أو مايتمسكون به . كما لم يجدوا فى الثورة ما يؤهلهم كى يصبحوا فى المستوى الاقتصادى والاجتماعى الذى يحلمون به . ولم يلحظوا فيها يقدم أدبيًا وفنيًا « صدقا » يغريهم بتقليده ومحاكاته . ولمسوا فى القصص التى تتناول المطحونين سذاجةً ، وسطحيةً ، وشعارات لا أول لها ولا آخر . فأخذوا يتمردون أو يجربون التمرد والثورة - فى القصة القصيرة - لأنهم لا يملكون ما يساعدهم على

التمرد والثورة خارج الفن . ومن ثم جاءت قصصهم القصيرة مختلفة عمّا كان يصدر عن أبناء جلدتهم ؛ وعن الأجيال السابقة عليهم فى آنٍ معًا .

ويلاحظ أن من كتاب القصة القصيرة فى الستينيات ، من ينتمون إلى ذات الطبقة الاجتماعية المطحونة اقتصاديًا ونفسيًا . أعلنوا إيمانهم بالثورة . واعتناقهم مبادئها وشعاراتها . وهلّلوا - ظاهريًا - لعدالتها الاجتماعية . لكنهم وجدوا أنهم لم يفيدوا - ماديًا - بشكل مباشر وشخصى . فالتمسوا لأنفسهم وسائل وأساليب قد يفيدون منها ذاتيًا . أخذوا يقلدون كتابات بعض ذوى الانتماءات القديمة . ويعلنون إيمانهم بقدرة هؤلاء على الاستمرار والبقاء والتأثير . وإن كانوا يقفون ضد الثورة ومبادئها . وهكذا اصطنعوا التناقض الذى مازالوا يعيشون فيه ؛ وينعكس فى كتاباتهم القصصية . فهى صدى لكتابات الآخرين : قدماء ومحدثين . كلاسيين وواقعيين . رومانسيين وتجريديين . تلهث مرة وراء الواقعية الساذجة بدعوى الدفاع عن الفقراء . وتحاكى مرة الواقعية الاشتراكية تحت وهم مسايرة المطلوب سياسيًا ونقديًا . وثالثة تدعو إلى الأخلاق الحميدة الرشيدة مغازلة لأصحاب النفوذ القديم . ورابعة تستعين بالفانتازيا والحلم تحت ستار الرمز الناقد الرافض . وخامسة تقع فى أسر الخطابية والمباشرة .

على هذا النحو ضاعت ملامحهم الذاتية ، وذابت شخصيتهم الأدبية ، وتبعثرت هنا وهناك : فلم تصمد أمام التجارب الجادة ، ولم تلفت نظر أى مدرسة نقدية . رغم أن قصصهم نشرت قبل وأثناء وبعد النكسة . وهذا يعنى أنه لا الشعارات الزاعقة ، ولا الطبقة الفقيرة ، ولا المرحلة ، ولا المحاكاة ، ولا اللهاثِ المحمومِ وراء منطق السائدة ، ولا نقل صفحات كاملة من روايات روسية شهيرة ؛ يمكن أن تشكل تيارًا متميزًا فى القصة القصيرة . ففى دائرة بحثنا نجد - مثلا - أن الكاتب حمدى أبو الشيخ نشر قصة « الكابوس » فى مجلة (المجلة) نوفمبر ١٩٦٢ . ثم تابع النشر فيها - مايو ١٩٦٤ قصة « الطريق إلى أثينا » . وأصدر مجموعة قصصية حرص كاتبنا الكبير يحيى حقى على كتابة مقدمة لها . لكنه لم يلفت النظر إليه من الناحية الفنية . واستكان إلى كلمات التشجيع التى أطلقت دون أن تكون له قسمات مميزة . وبلا استمرار جاد فى حقل الإبداع القصصى . كذلك فإن أديبنا الكبير يحيى حقي قدَّم مجموعة قصصية بعنوان « معنى الابتسامة » لعبد المنعم شلبى : لكنه لم يثبت أصالة فى هذا الفن ، ولم يقدم جديدًا ؛ وإن كانت قد صدرت له مجموعة ثانية بعنوان « الخط المائل » والاثنتان غير مؤرختين .

ومنذ الأعداد الأولى لمجلة (القصة) وهى تقدم قصصاً قصيرة لأسماء لم يواصل

أصحابها الكتابة : أحمد عبد الحميد (مارس ١٩٦٤) ، كمال جمعة (مايو ١٩٦٤) ، على حسين خلف (يونيو ١٩٦٤) رضا المنياوى وأحمد عثمان بهلول (يوليو ١٩٦٤) ، حسين كبة (سبتمبر ١٩٦٤) ، رجاء الدرينى (أكتوبر ١٩٦٤) ، محمد خزبك (أغسطس ١٩٦٤) . وفى مجلة (المجلة) كذلك : اسماعيل البنهاوى (سبتمبر ١٩٦٣) ، دانيال عبد الله رزق (ابريل ١٩٦٦) ، سميح عباس (ديسمبر ١٩٦٦) وقد عقب على قصته يحيى حقى ، وكانت بعنوان (الكتل السوداء) العدد ١٢٠ ص ١٠٣ . وهناك من أصدروا مجموعات قصصية فى هذا العقد دون أن يكون لهم تأثير أو استمرار . مثال ذلك : أحمد لطفى (الصبر طيب) ١٩٦٢ ، مواهب صدقى ربيع (الزجاجة الفارغة) ١٩٦٤ ، مصطفى أبو النصر (واحدة تكفى) ١٩٦٥ ، فتحى زكى (أزمة ثقة) ١٩٦٦ ، أمير سلامة (الدوافع الخفية) ١٩٦٦ ، محمد فكرى (عمالقة فى زجاجة) ١٩٦٦ . وفى ذات الوقت كنا نقرأ لكتاب مارسوا الكتابة القصصية قبل ١٩٦٧ ، ومنهم من لم ينقطع عن كتابتها حتى الآن ، دون أن يقدموا جديدًا مؤثرًا فى الرؤية أو فى الأداة ؛ ودون التفات إلى أن تكون قصصهم ذات شخصية متميزة ومستقلة وقوية . عزت نجم فى مجلة (الشهر) مارس ١٩٦١ ، قصة (القشاش) ، محمود حسن العزب فى مجلة (الآداب البيروتية) ، قصة (الاتجاه الآخر) مايو ١٩٦١ ، ثم (المرآة الصاخبة) مجلة (الرسالة) أكتوبر ١٩٦٤ . أمين ريان ، قصة (ضحكة) مجلة (القصة) اكتوبر ١٩٦٤ . بكر رشوان فى قصة (الناس والمولد) مجلة (القصة) مايو ١٩٦٥ . سيد سعيد (تلغراف) مجلة (صباح الخير) ٢٩ سبتمبر ١٩٦٦ . رستم كيلانى (المفكرة) مجلة (القوات المسلحة) ١٦ سبتمبر ١٩٦٦ . عباس الأسوانى فى (الكاتب) يناير ١٩٦٢ . عباس محمد عباس (القصة) سبتمبر ١٩٦٤ . سيد جاد (المجلة) يونيو ١٩٦٤ . عبد المنعم شلبى (القصة) يناير ١٩٦٤ ، زهير البيومى (القصة) مايو ١٩٦٤ . عبد العال الحمامصى (القصة) نوفمبر ١٩٦٤ . فخرى فايد (الأدب) ابريل ١٩٦٢ ، ويونيو ١٩٦٢ ، عزمى لبيب (الشهر) مايو ١٩٦١ و(الثقافة) ١٩٦٤ إلى غير ذلك كثير !.

بل إنَّا وجدنا عشرات من الذين فازوا فى مسابقات القصة القصيرة التى تعقد كل عام ، وكانت مجلة (القصة) تنشر قصصهم الفائزة . لكنًا - بعدئذ - لم نكن نظفر بأحدهم . يبدو أن محترفين متخصصين ، ليسوا مبدعين ، توفروا على الاشتراك فى هذه المسابقات ؛ وقد فطنوا لشروطها جيدا ، وحرصوا على توفيرها ، فقدَّموها جواز مرورٍ للفوز ، وليكن بعدها ما يكون . وربما يكون الفاحصون ممن لا يملكون الوقت والصبر ،

وممّن لا يحرصون على استغلال المسابقات لاكتشاف المواهب الخلّاقة المبدعة . وحتى لا يكون حكمنا مطلقا فإنى أذكر بعض أسماء من فازوا فى مسابقتى عام ١٩٧٤ ، ١٩٧٥ لنادى القصة : محمد زكى الأجهورى ، جمال الدين محمد عشماوى ، أحمد دسوقى مرسى ، محمد عبد المنعم الطنبولى ، السيد وليد عبد الحميد حجازى ، أحمد رءوف محمد الشافعى (١٩٧٤). ابراهيم حلمى حسن ، وليم ميخائيل شحاته ، محمد أحمد الغنام ، محمد فؤاد محمود ، مؤنس ابراهيم هنداوى ، حمدى نصر عباس ، السيد عبد العزيز الجندى ، محمد احمد سيد أحمد ، أحمد أحمد مريود (١٩٧٥) ، أين هم الآن من كتاب القصة القصيرة ؟!.

أمّا من تفردت قصصهم القصار فى هذا العقد ؛ فإنّا نذكر منهم : عز الدين نجيب (المساء) مايو ١٩٦١ . محفوظ عبد الرحمن (الكاتب) نوفمبر ١٩٦٢ . أحمد هاشم الشريف (القصة) مارس ١٩٦٤ . ضياء الشرقاوى (القصة) يونيو ١٩٦٤ . محمد حافظ رجب (القصة) يوليو ١٩٦٤ . بهاء طاهر (الكاتب) مارس ١٩٦٤ . ابراهيم أصلان (القصة) سبتمبر ١٩٦٤ . محمد البساطى (القصة) يناير ١٩٦٤ . أسامة أنور عكاشة (القصة) سبتمبر ١٩٦٤ . أحمد الخميسى (القصة) ابريل ١٩٦٥ . جميل عطية ابراهيم (المجلة) يوليو ١٩٦٥ . جمال الغيطانى (القصة) ابريل ١٩٦٥ . يحيى الطاهر عبد الله (الكاتب) أغسطس ١٩٦٥ . عبد الحكيم قاسم (صباح الخير) ٢٧ أكتوبر ١٩٦٦ . مجيد طوبيا (المجلة) مايو ١٩٦٥ . أمّا محمد ابراهيم مبروك فإنه نشر قصته المعروفة (نزف صوت صمت نصف طائر) فى مجلة (المجلة) أكتوبر ١٩٦٦ .

وجدير بالملاحظة ، أنه فى ميدان الشعر ، وفى يناير ١٩٦٤ صدر العدد الأول من مجلة (الشعر) برئاسة تحرير الدكتور عبد القادر القط ، قدمت عدداً من الشباب الجدد . وآزرت الشعر الجديد . ونشرت بحوثًا ومقالات نقدية حول ظاهرة التجديد فى الشعر المعاصر .

إزاء هذا النتاج المتنوع فى القصة القصيرة ، فإنا لن نقف عند كل ما كتب ، ولا عند كل من كتبوا . وإنما سنقوم بعملية « انتخاب » و« اختيار » . ذلك أنهم - جميعا - لم يتخذوا مسارًا واحدًا . إذ تعددت مناحيهم . تفرد فيها بعضهم ، بينما انزوى آخرون . ولا يعنينا هنا - بطبيعة الحال - من لم يُضف جديدًا ، معتمدًا على محاكاة الأسلوب الذى كان شهيرا وجاذبا . وتكشف النصوص القصصية أن الفترة سمحت بتعدد الأصوات ، وهو الأمر الذى يجب أن نشير إليه . فلم تعد القصص تجرى فى قناة واحدة ، لأنها لم تعد تصدر عن صوتٍ واحدٍ أصبحت نغمته محفوظة ومكررة .

ونحن نرى أن قصص محمد حافظ رجب ، وأحمد هاشم الشريف ، وعز الدين نجيب ، وضياء الشرقاوى ، ومحمد ابراهيم مبروك ، تمثل معا صوت الثورة والتجديد . إنهم أصروا على تطوير الصورة ، والموقف ، والكلمة ، والمعنى ، والرؤية ، والشخصية . وقد أكدوا فى كتاباتهم ، وبأقوالهم ، وقصصهم ، تشبثهم بالتجديد ، وحرصهم عليه . ولعل محمد حافظ رجب هو الذى تعرض للهجوم – طويلا – بسبب تجاربه الجديدة ، ولمواجهته الواقع القصصى غير المتطور ، ولأنه أعلن صيحته الشهيرة « نحن جيل بلا أساتذة » ، أثناء مناقشة المجموعة القصصية (عيش وملح) التى شارك فيها بالكتابة عز الدين نجيب وغيره . ويبدو أن معارضة قصصه القصيرة ، ورفض أسلوبه الفنى ، قد اتخذا وسيلة للهجوم على كل المجددين من الشباب ذوى الطموح الفنى والفكرى .

وقد اتخذت معارضة قصصه شكلا حادا بعد أن أصدر مجموعته الأولى (الكرة ورأس الرجل) التى قدمت نمطًا غير مألوف ، وبناءً غير موروث ، ولغة لم تكن متداولة . لذا انصبت عليه اللعنات باعتباره ممثلاً للتجربة الجديدة ، ولأنه أعلن رأيه الواضح فيما يكتب من قصص تقليدية ، وفيمن يكتبون . كتب محمد حافظ رجب عدداً من المقالات يدافع فيها عن التجربة الجديدة ، ويفند الآراء المضادة ، ويدافع عن حق أصحاب التجربة فى التعبير عنها ، من خلال كل ما يصدر من مجلات أدبية ، وجاءت مقالاته.تلك فى شكل يقترب من أسلوب كتابته القصة القصيرة ، متحديا بذلك كل معارضيه (إنكم غرباء علينا بالفعل . فلنترك للناس الحكم . ولتسمحوا لنا بأن نقف معكم فوق المنصة . ومن يصفق له الناس يستمر فى الإنشاد) .

ويوجه حديثه إلى محمد فريد أبو حديد ، بعد صدور العدد الأول من مجلة (الثقافة) ١٩٦٣ قائلا : (لو لم تمنحنا جواز الإقامة . فسنقف على البوابة . لن نتحرك . لن نمش . سننام فى منتصف الطريق . معنى ذلك أن الكل متفقون . معنى ذلك أن الكل رفعوا شعار الطرد . أين نقيم ؟ أين نلجأ ؟ « الثقافة » آخر ملجأ) . لكن الرد كان صادماً من قبل محمد فريد أبو حديد ، (لقد حاولت بكل إخلاص أن أدرك شيئا وراء هذا الكلام الذى يبدو أنه لا يفيد معنى . ولقد صدمنى الكلام وشعرت بالصدمة بإخلاص . وفاء بوعدى للسيد الكاتب . ولكنى وجدت آخر الأمر أننى عاجز عن تقدير هذه القصة . فأنا أقر للسيد الكاتب بعجزى وقصورى عن إدراك ما يختفى وراء ألفاظ هذه القصة . لعله فلسفة عليا . كما أنه من الممكن أن يختفى وراءها سر مخيف) .

هذا هو الذى جعل محمد حافظ رجب يصرح مؤخرا بأن (التقليدية المصرية اتهمتنى بالجنون . مجلة الثقافة والرسالة . والتقدمية المصرية اتهمتنى بالخروج على واقع الناس

البسطاء) ، مجلة « نادى القصة » بالاسكندرية - العدد ٣٦ - ١٩٨٨ ص ٩ . ونراه يفسر الدوافع إلى التجربة الجديدة بقوله : (كانت الحاجة إلى التجديد ملحة وواجبة . إنها انبثاق من صخور الواقع الوحشى الذى صبغته ظروف وملابسات تلك الفترة . لقد كنت مضغوطا وضائعا فى غابات القاهرة . وكنت أرى وأسمع لعق الذئاب لدماء الإنسان فى مصر . كانت الحيوانية هى ممارسة كل لحظة وكل يوم . من هنا خرجت كلماتى فى وجه البوم الخفافيش ، لم يكن فى هذا الوقت بالإمكان سوى التلميح بالإشارات والرمز . كان الكتاب فى مصر يلعبون لعبة السير فى طوابير الاستسلام إلى أقصى الحدود فأعلنت خروجى على طاعتهم . ونَحَّيْتُ جانبًا ثدى الأم المزيفة . وهكذا قلت « نحن جيل بلا أساتذة »). مجلة « الثقافة الجديدة » - العدد العاشر - ابريل ١٩٨٦ ص ٧٩ .

إنه يصور فى كلمات غاضبة حادة الواقع المصرى ككل ، ويسلط الضوء - قوياً - على الأسباب الذاتية والموضوعية الكامنة وراء رفضه الاستسلام والرضوخ للنمطية والسطحية والتقليدية ، كما يكشف عن الوسيلة التى أتيح له استخدامها - فنياً - فى ذلك الحين . أراد أن يطلق البخار المكتوم فى صدره . ورغب فى ممارسة حريته الفكرية والفنية كاملة . فى ظل اصطراع الإيديولوجيات ، وانتشار وسائل الإعلام . والأحكام الصارمة للنقد الأدبى التى تطلق من فوق منصة عالية . فى هذا الجو المشحون بالرعبة ، والخوف ، والإرشادات ، والقواعد ، لم يجد الكاتب الشاب نفسه حرا مع عالمه الخاص وتجاربه التى لم يعشها أحد غيره . بالإضافة إلى سيطرة آخرين على منافذ النشر .

يقول محمد حافظ رجب (أمَّا ما يمكن أن نسميه بصحوة الستينات فيرجع إلى الجديد الباهر الذى حطم كل الاتجاهات والمعتقدات . أمَّا حرية الكاتب - الإنسان المتسعة بلا حدود فلا يعرفها إلا الذين حطموا القوالب والحدود والتقاليد والمستحيلات فى إطار حضارى متسع . والحقيقة أنى عندما بدأت كتابة الجديد كنت أريد توصيل الصدمة إلى القارىء مع إيجاد الشهادة على العصر الذى عشنا فيه . وكنت حذراً فى يجاد خلفية من الواقع فى كتاباتى الجديدة مما لا يفقدها هدفها) . مجلة (رواد) العدد ٣ - مايو ١٩٨٣ ص ٢٥ . وخلاصة الرأى فى تجربته مع الأجيال السابقة يقدمها من حلال مجلة (نادى القصة) مؤكدا أن كتاباته ورفاقه كانت كتابة استشهاد ، أثارت حولها كثيرا من الغبار ، وحركت معارك ضارية ، أغلبها ضد الجديد ، وأقل القليل معه : (إن الأجيال الماضية لم تترك للأجيال المعاصرة فرصة التواجد معها . لقد اكتفوا بالابتسامة أمام الجدد . صحيح أن بعضهم كتب مقدمات للقصص الجديدة . أو تظاهر بعضهم برعاية الذين جاءوا من بعدهم . ولكنهم أبداً لم يفعلوا ما كان يجب أن يفعلوه . هم

يجلسون مع الشباب ويبتسمون لهم ويعلنون أنهم معهم ، ثم يتركون الجميع فى قاع الطريق) . العدد ٣٦ - ١٩٨٨ . ص ٧ .

من هنا كان لظهور كتاباته وقع الدهشة والذهول (وكنت مصرًا على فرض نتاج نفسى على الجميع فى الساحة الدموية . وأفسحت كتاباتى المكان لجيل الستينات لكى يقول كل ما يعرفه . وهكذا جاء رجال هذا الجيل الذى أسميه رجال الحرس القديم . لقد كنا جيل الشباب كما يقولون عنا . لقد كنا أبناء البخار المكتوم . وكانت الانفجارات تتتابع فى كتاباتها دون أن نجد من الناس العون . لقد تفوقنا فى الستينات على الألم والحزن والسير قدمًا إلى الخلق المبدع . كنا نكتب باستشهاد . كنا شهود ما يحدث) . مجلة « الثقافة الجديدة » - العدد العاشر - ابريل ١٩٨٨ . ص ٨٠ .

ويحدد أحمد هاشم الشريف علاقة الجيل الجديد - الذى أخذت تجاربه ومحاولاته فى تغيير شكل القصة القصيرة وبنائها الفنى - بالجيل السابق عليه ، والموقف الرافض الذى اتخذه ضده ، قائلا : (الجيل الماضى لا يفهمنا بطبيعة الحال . ولكن بعض أفراده يحاولون ذلك بصورة مضحكة ومنفرة سرعان ما تكشف نفسها . إن الزمن لا يرحم والتغيرات الكثيرة التى طرأت على المجتمع ؛ جعلت من الجيل الماضى أشباحاً هزيلة) . مجلة « الطليعة » سبتمبر ١٩٦٩ ص ١٥ . وفى الكتاب الذى أصدره محمد الراوى عن أدباء الجيل ، الصادر عن مطبوعات الكلمة الجديدة بالسويس ، يقول : (... ونتيجة لمواقف الأجيال القديمة لم يستطع الجيل الجديد أن يستمد منه الكثير فتقدم برؤية جديدة) ص ٣٢ ثم يقول : (لمّا بدأ الجيل الجديد يصرخ فى الستينات مطالبا بحقه فى التعبير عن وجوده تصّدى له هؤلاء الأدباء الرسميون وأتباعهم وحاصروا الجيل الجديد بشتى الاتهامات : الإغراب ، الغموض ، الذاتية ، الجهل باللغة . وهكذا بدأت محاولات الجيل الجديد للنشر فى بيروت أو النشر فى مصر على حسابه الخاص . وهكذا أيضًا ظهرت إلى حيز الوجود أشكال جديدة للتعبير نابعة من هذه الظروف) ص ٣٣ .

وينفى أحمد هاشم الشريف عن التجربة الفنية الجديدة أنها تكمن فى نطاق الشكل وحده : (إنها اكتشاف للحقيقة . واقتحام للمجهول . ومحاولة لحل الألغاز التى تحيط بنا فى هذا الكون . إن الكاتب الجديد هو من يحاول الوصول إلى الحقيقة بأسلوبه الجديد . بعد أن رأى أن القصور فى الأساليب القديمة الحقيقية هو الهدف وأساليب الأدباء الوصول إليها لا تتوقف . لذلك فمن الطبيعى أن تكون هناك أشكال جديدة فى القصة) ص ٣٤ .

ولا يعترف ضياء الشرقاوى بأى دور للأجيال السابقة . ويذهب إلى أنهم لم يقوموا

بدورهم لرعاية الجيل الجديد ، وتهيئة الطريق له ؛ أو إتاحة الفرصة لتجاربه . بل إنه يعتقد فى أن رعاية الجيل الجديد شىء لا قيمة له ، وينبغى ألّا تكون (حتى تنمو أظافر الجيل الجديد يشق بها طريقه فى الصخر . وكلما كانت العقبات أكثر والمصاعب وافرة كلما أفاده ذلك خبرة وأصالة) . أدباء الجيل - محمد الراوى - ص ٣٢ .

إنهم يجمعون على أن الأجيال الفنية تعمل فى دوائر مغلقة . ليس هناك التحام حقيقى بينها . مما يجعل لكل جيل ذاتيته المغلقة وتجاربه المنفصلة . بحيث لا يكاد الجيل الجديد يستفيد من تجارب الأجيال السابقة استفادة حية . وهذا قد لا يعطى التجربة الأدبية والثقافية صفة الاتصال والتقدم المستمر إلى الأمام . ويعترف ضياء الشرقاوى بأن العلاقة بينه وبين الأجيال السابقة (علاقة فاقدة للتأثر والتأثير ؛ زاد من حدتها أن الجيل الجديد يواجه تغيرات جذرية حاسمة يواجهها ويعيشها ويحمل نصيبًا أكبر من الأجيال السابقة عليه للتعبر عنها . لذا فإن المناخ الذى نعيشه مغاير تماما لمناخ الاجيال السابقة مما يزيد من حدة الانفصام) مجلة «الطليعة» العدد ٩ سبتمبر ١٩٦٩ ص ٥٢.

وينتقل ضياء الشرقاوى إلى تعيين الفروق المميزة لكتاب العقد الأول من الستينيات ؛ فى اختلاف الرؤية ، والحساسية الجمالية والفنية ؛ وما استتبع ذلك من فروق فى بناء القصة القصيرة ؛ وفى معنى المكونات الأساسية للعمل الفنى ؛ كعنصر الزمن ، والمكان ، ومفهوم الشخصية ، والحدث ، والخيال ، ودور اللغة (وكلا الرؤية والشكل هما اللذان يشكلان معمار القصة القصيرة عندى وعند زملائى) . أدباء الجيل ص ١٣ - ص ٢١ تدل هذه النماذج من أقوال بعض كتاب القصة القصيرة فى الستينيات ، على أنهم أعلنوا موقفهم بوضوح من كبار الكتاب الذين كانوا يمثلون الريادة والتأثير فى مجال القصة القصيرة . أو من الذين كانوا يشرفون على وسائل النشر . كما رفضوا تلك القواعد والقرارات التى أصدرها بعض النقاد ، تطبيقا لتعاليم ومبادىء غير فنية . وثاروا على المذاهب الأدبية السابقة ، وسلبيات من يؤمنون بها . وأشاروا إلى موقفهم الجديد من الشكل الفنى الذى ينبغى أن تكون عليه القصة القصيرة . إلى غير ذلك من الفكر والآراء التى اعتبرت - آنذاك - ثائرة ومجددة ومتمردة .

وطبيعة الدراسة قد تستلزم أن نخصص لكل تيار فصلًا أو لكل كاتب جزءاً ؛ نعتمد فيه على تحليل النصوص القصصية ؛ لبيان دوره - كاتبًا أو تيارًا - وإسهامه ، والملامح الفنية التى تميزه ، أو التى لو أضيفت إلى ملامح الآخرين ، فإنها قد تحدد أبعاد الصورة الكلية ، وتستكمل قواعد البناء الجديد . وقبل هذا وذاك ، فإنه ربما يكون ملائما

الإحاطة بالمناخ الثقافى والنفسى الذى أحاط بكتاباتهم ودفع إلى اتجاههم ؛ وأسهم فى رسم القسمات الفنية المشتركة ؛ تلك التى جاءت استجابة لذلك المناخ .

تيارات ومواقف :

شهد عقد الستينيات مجموعة من الملابسات والأحداث على المستويين العالمى والمحلى ، أثّرت فى موقف الكتاب من قضايا مجتمعهم . وانعكست فى أعمالهم القصصية ، وفى مفهومهم للواقع ، وتصورهم للشخصية ، وصياغتهم للحدث ، وإدراكهم لمعنى الزمن ، والصدق ، والحلم ، والمكان ، ودور اللغة والحوار . وغير ذلك من العناصر الفنية والموضوعية .

ففى هذا العقد كان التحول نحو تطبيق الاشتراكية . وفيه كانت القوى المضادة للثورة تنشط دفاعًا عن مصالحها وتدعيمًا لوجودها . وفيه أيضًا كان الاختلاف الحاد بين القوى السياسية والعسكرية العليا ؛ الذى كشف عن التناقض بين مجموعتين : إحداهما تستهدف الاستمرار فى تحقيق مبادىء العدل الاجتماعى والمساواة الاقتصادية ؛ والثانية ترى الاكتفاء بما تم إعلانه ، راغبة فى الإفادة الشخصية الكاملة : ماديًا واجتماعياً وسياسيًا .

وقد تسلّلت ملامح هذا الخلاف إلى بعض خطب الرئيس جمال عبد الناصر، وبخاصة فى افتتاح دور الانعقاد العادى لمجلس الأمة فى مارس ١٩٦٤ ، وفى عيد العمال فى أول مايو ١٩٦٥ ، وفى عيد الثورة الرابع عشر فى يوليو ١٩٦٦ . حين ظهرت الدعوة إلى « مرحلة جديدة » ؛ « لابد وأن تكون ثورة جديدة » . إذ كانت الحاجة ماسة إلى التغيير الجذرى فى جوانب متعددة تتصل بالعمل القومى ، والاجتماعى ، والاقتصادى والسياسى .

بل إنه فى هذا العقد ظهرت سلبيات كثيرة فى تطبيق قرارات التأميم ، ولجان الإصلاح الزراعى ، وتصفية الإقطاع ، والقطاع العام ؛ وخطر مراكز القوى ، وقوة الطبقة الجديدة ، ومحاولة الوقوف ضد مصالح جماهير الشعب . كذلك الحال بالنسبة لخطر البيروقراطية وسلطة الأجهزة الإدارية ، ومحاولاتها الدائبة فى الحصول على أكبر قدر ممكن من السلطة حتى تستطيع أن تقوم بدور حاسم فى الإنتاج ، وفى العلاقات الإجتماعية ؛ ومن ثم تحتكر هذا الدور ؛ لتأخذ مكان الرأسمالية . ولم يكن الطريق ممهدًا لاستتباب الديمقراطية السليمة ؛ حتى يتوفر المناخ اللازم لاستثارة المبادرات الشعبية والفردية . ذلك أنه رغم المحاولات المتتابعة للجمع بين المساواة الاقتصادية ،

والحرية السياسية ، وبرغم بعض الانجازات فى المجال الاقتصادى ؛ فإنه لم يكن قد خلق الجو الديمقراطى المطلوب ، الذى يتيح الفرصة كاملة للمبادرات اللازمة فى عملية البناء والتنمية .

وكان نتيجة هذا كله أن التحول الاقتصادى والاجتماعى الذى بدأ مند يوليو ١٩٦١ ، واستمر حتى أغسطس ١٩٦٤ ، واستهدف تحقيق « الحرية الاجتماعية » للعمال والفلاحين ، استند إلى الاستعداد الكامن لدى الجماهير للتجاوب مع السلطة ، دون أن تكون مسلحة بالحريات والحقوق الديمقراطية الكاملة ، بحيث تتمكن من الدفاع عن الإيجابيات والوقوف ضد السلبيات ، وتكون لديها القدرة على الحركة ، وعلى خلق قيادة من التفكير الجماعى القادر على صد نزعات التحكم الفردى ؛ حتى توفر للعمل الوطنى ضمانات بعيدة المدى .

هذه وغيرها من القضايا الأساسية التى تتعلق بالديمقراطية ، وعلاقة الفرد بالسلطة . وعلاقته بالتنظيم السياسى ، وعلاقته بالوحدة الإنتاجية التى يعمل فيها ، وعلاقة السلطة به ؛ من المسائل التى كانت تفرض نفسها فى الفترة السابقة على يونيو ١٩٦٧ ؛ مما جعل قضية « التغيير » تطرح نفسها قبل هذا التاريخ . ولا ننسى أن بعض القوى الاجتماعية التى اشتركت فى ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، عادت لتعارض استمرار الثورة من مواقعها فى داخل السلطة ؛ اعتمادًا على مراكز القوى التى أنشأتها . وهؤلاء هم الذين تصوروا أنهم أصحاب حق شرعى فى أن يرثوا السلطة . فأصبحوا بوعى أو بغير وعى من عناصر الثورة المضادة بينما هم فى مواقع الثورة .

وبالإضافة إلى الصراع المتخلف عن بقايا الطبقات الإقطاعية والرأسمالية القديمة ، ظهرت على امتداد الفترة الواقعة بين ١٩٥٢ - ١٩٦٧ طبقات جديدة فى الأجهزة التنفيذية ، والقطاع العام ، والمؤسسات العسكرية والسياسية . وعناصر هذه الطبقات هم الذين نزهلوا عندما أصبحت السلطة فى أيديهم مجلبة للنفع المادى مباشرًا أو غير مباشر . والأخطر من هذا أنهم بدأوا - من مواقعهم - يشيعون بعضًا من قيمهم التى تتنافى مع ما يشاع عن قيم المجتمع الجديد : كحب الظهور ، والسيطرة ، وانتهاز الفرص ، والارتقاء على حساب الآخرين . والرغبة فى الترقى بلا أداء أى عمل أو جهد ، والسطحية ، والنظر إلى الثقافة والمثقفين بما لا يتناسب ودورهما فى حياة المجتمع .

واللافت أن جنوح هذه الطبقات نحو متع الحياة وأسباب الرفاهية ، لم يقتصر على حياتهم الخاصة ، بل تعدى ذلك إلى المركز الوظيفى والقيادى . إذ إن من بينهم رؤساء وأعضاء مجالس وإدارات الشركات ، وكبار الإداريين ، ورؤساء مجالس المدن ،

والمحافظين . وامتد إسرافهم الشخصى كذلك إلى الإسراف العام ؛ فتحول الإنفاق العام نفسه إلى مبالغات فى الإنتاج الاستهلاكى ، من النوع الذى تحتاجه هى فى الدرجة الأولى : السيارات ، والثلاجات ، والمطابخ الحديثة ، والأقمشة الفاخرة ، وكل وسائل الحياة العصرية فى أرقى صورها ، وفى أرفع مستوى لها ، واتجهت أيضًا سياسة الإسكان إلى الفيلات الخاصة والعمارات الفاخرة . .

وهذا يفسر لنا وجود التناقص الخطير بين الشعارات التقدمية والاشتراكية التى تعكس الاتجاه السياسى والاجتماعى والاقتصادى ، وبين الأجهزة المسئولة عن تطبيق هذه الشعارات فى حياة الشعب . كما يعلّل لنا أيضًا ما تكشف عن كثير من الجوانب السلبية بعد النكسة ؛ وأسباب الإنحرافات التى كانت قائمة قبل يونيو ١٩٦٧ . وتحت وطأة الإحساس الحاد بهذه التناقضات ظلت أحاديث الرئيس جمال عبد الناصر تطرح – خصوصا منذ ١٩٦٤ – المشكلات والقضايا التى أشرنا إليها ؛ بهدف واع ، مؤداه أن يتفهم الناس مختلف التناقضات ؛ وأن يقفوا على أبعاد الصراعات الموجودة ، وأن تكون الحقائق غير خافية عليهم .

ساهمت كل هذه الظروف فى أن تجعل الكتاب الجدد الذين رضعوا مبادىء الثورة ، وآمنوا بقراراتها التى تتغيًا العدل الاجتماعى ؛ يقعون فى حيرة شديدة جدًا ؛ أشعرتهم بفقدان التوازن بينهم وبين مجتمعهم . وبينهم وبين ذواتهم . وبينهم وبين تراثهم . وقبل هذا وذاك ، بينهم وبين ما يعتقدون فيه ، ويؤمنون به ، ويترسمون خطاه . أصبحوا فى علاقة معقدة مع السلطة التى ولدوا معها ، وشهدوا انتصاراتها . لكن ما وصلت إليه جعلتهم يحاولون الخروج على كثير من مفاهيمها وقيمها . وكان ردُّ الفعل المباشر للأزمة التى وجدوا أنفسهم داخلها ، هو البحث عن مناحى جديدة للتفكير ؛ وأساليب مستحدثة للتعبير ، ولغة متوافقة مع الحالة النفسية التى انتهوا إليها .

إن الكاتب الجديد وجد نوعًا من الصراع الحاد الظاهر حينًا ، الخفى المستتر فى بعض الأحيان ، بين المجموعات الفكرية التى شكلت قيادة الثورة منذ البداية ، كمجموعة الإخوان المسلمين ، ومجموعة الشيوعيين ، والمجموعة التى قامت بالثورة ، تلك التى أنفردت بالسلطة حين انتهى الصراع لصالحها . ومن ثم أخذت تصوغ لنفسها إيديولوجيتها الخاصة ، بعيدًا عن المجموعتين الأخريين . كما أخذت تتعامل معهما بمستويات مختلفة ، تتراوح بين التصفية ، وتبنى جوهر التوجه العقدى الدينى أو الاستلاب التام ، أو التحالف العملى ، مثال ذلك التحالف الذى قام بين الثورة والشيوعيين مع بداية الستينيات ، بسبب إجراءات التأميم ، حتى تم التقارب الفكرى

والعملى والسياسى ، وذلك بالمشاركة فى الاتحاد الاشتراكى ، وتنظيم الطليعة الاشتراكية ، والتعيين فى بعض المؤسسات الإعلامية والثقافية والصناعية ومعاهد الفكر الاشتراكى . ثم تتم الاعتقالات مع أول يناير ١٩٥٩ وحتى يونيو ١٩٦٤ ، مع ممارسة شتى أنواع التعذيب الجسدى والمعنوى . وقد شرح الأستاذ محمود أمين العالم من خلال تجربته الخاصة بعض ما وقع له ، فى مجلة (أدب ونقد) العدد ٤٠ أغسطس ١٩٨٨ ، مقال « ثلاث رؤى للثورة » صفحة ٢١ ، ٢٣ .

يتم التحالف بسبب الفكر الاشتراكى ؛ ويتم السجن والتعذيب بسببه أيضًا . وهذا جعل الكتاب لا يثقون فيما يقال ، ولا يصدقون الواقع ، ويرون فى علاقاته صورًا غير معقولة ، وسلوكًا غير سوى ، وشخصيات متناقضة ، وعالمًا عبثيا . مما دفع بهم إلى الانزواء والابتعاد ، وإلى الإحساس الحاد بالغربة ، والشعور الممض باللامبالاة ، والانبهار بشخصية اللا منتمى ، اللا مبالى . وبخاصة أنهم أبعدوا عن منطقة اتخاذ القرار .

ليس غريبًا بعدئذ أن نجد القصة القصيرة التى ألَّفها بعض كتاب عقد الستينيات قد احتفلت بالاغتراب ، والانسلاخ عن المجتمع ، والعزلة ، والعجز عن التلاؤم ، والإخفاق فى التكيف مع الأوضاع السائدة ، واللا مبالاة ، وعدم الشعور بالانتماء . وواجهتنا شخصيات قصصية فقدت كل البواعث لفعل شىء ما ؛ لعدم وجود الغاية ، أو لعدم الإحساس برسالة عامة فى الحياة الاجتماعية . وثمة شخصيات اتخذت موقفا واعيا رافضا كل ما يدور فى الواقع من أفعال ارتجالية ، أو سلوكيات زائفة . وشخصيات أخرى تولد لديها شعور باللامبالاة نتيجة الإحساس بالغربة واللانتماء . لا يهمها شىء مما يجرى فى المجتمع . لم يعد لديها مقياس للاختيار . لأن الاختيار هنا لا أثر له . إذ إن الحوادث المهمة تخضع فى مسارها لقوة أخرى خارجة عن إرادتها . ومن ثم فإنها فقدت القدرة على الإثبات والنفى .

وأصبح المنطوى على نفسه يظهر فى القصة القصيرة مغتربًا عن الناس ، وعن نفسه ومشاعره وعواطفه ، يعانى عذاب الوحدة والعجز عن الاتصال بالآخرين ، وعدم القدرة على التعامل مع غيره . وثمة ملاحظة جديرة بالالتفات . تلك هى كثرة المقالات ، والكتب ، التى ترجمت ووزعت فى أعداد كثيرة ، وكان موضوعها « الاغتراب » فى الأدب ، والتمرد على الواقع ، والثورة على التقاليد ، والأدب الوجودى . إلى جانب ما نشر عن القصة الجديدة ، والبناء الفنى لها . ترددت أسماء الأبطال المغتربين الذين دارت حولهم أعمال أدبية عالمية ، كما نوقشت أفكار سارتر والبير كامى وبيكيت

وأونسكو وجينيه ، وچون آردن ، وچون أوزبورن ، وهارولد بنتر ، وغيرهم . وقد لاقت مؤلفات كولن ولسن اهتمامًا متزايدًا من الكتاب الجدد ، وبخاصة كتب : « اللامنتمى » و « ما بعد اللامنتمى » و « دين وتمرد » و « المعقول واللامعقول فى الأدب الحديث » .

وإذا كانت تناقضات الواقع الاجتماعى والاقتصادى والسياسى قد زادت من حدة الشعور باللامبالاة ، واللا انتماء ؛ فإن تناقضات الفِكَر التى شاعت آنذاك ، أسهمت هى الأخرى فى إحداث القلق والتوتر وعدم وضوح الرؤية وغياب المنهج الصحيح . فقد وجد كتاب الستينيات أن التيارات الفكرية ، والاتجاهات الأدبية التى تصوغ فكرهم لا يمكن حصرها . إذ إن فيها القديم والجديد . بينها ما هو مباشر قادم من الحركة الاجتماعية - الثقافية المحيطة بهم ، وغير المباشر الذى وفد من الخارج فى شكلٍ فلسفات غربية ، وفنون أوربية ، وفكر اشتراكى حينًا وديمقراطى ليبرالى غربى حينا آخر .

وثمة من كانوا يدينون الماضى ويحاربونه أو يتجاهلونه . وهناك من يطالبون باحتذائه وإحيائه وترسم نماذجه وصوره وخطاه . فإذا بأبناء هذه المرحلة يقعون بين الإدانة المطلقة للتراث ، وبين التمجيد المطلق له . بعضهم يحذرون من محاكاة أساليب الحياة الغربية .

وفى نفس الوقت يطالبون الجيل الجديد بضرورة استيعاب كل ما يتصل بالحضارة الأوربية وعلوم الغرب ونظمه . بعضهم يعلن شعار الفرعونية ، وآخرون يدعون إلى القومية العربية ، واتجاه ينحو منحى إسلاميًا خالصًا .

واجه كتاب الستينيات ذلك كله ، وأصبح على كل منهم اكتشاف طريقته الخاصة فى التعامل مع الواقع بشكل مستقل ؛ اعتمادًا على قدراته ومواهبه الخاصة ، ورؤيته المستقلة للأمور والأشخاص والأشياء والأفكار والسياسات ، فى ضوء إدراكه هو لتجاربه الشخصية والذهنية ، وما قد يحصله من تجارب الآخرين . أصبح على كل كاتب من كتاب هذا العقد أن يواجه وحده تناقضًا يتمثل فى مشكلة الربط بين الأصالة والمعاصرة . بين التراث والحداثة ، بين الماضى والمستقبل . وأن يختار بين مواقف ثلاثة : أولها يتبناه السلفيون ، وهو يلح على حتمية العودة إلى المنابع الأولى فى تراثنا العربى والإسلامى ؛ مع إنكار تطبيق الأفكار الغربية المستوردة التى لا تتفق مع شخصيتنا وتاريخنا وديننا - والثانى ينكر التراث فى المواقف العملية والتطبيقات العقلية . أمَّا الثالث فإنه يحاول الجمع بين الماضى والمستقبل ؛ بين منابع التراث ، ومصادر التقدم كما وردت فى الفكر العالمى المعاصر .

ثم يأتى دعاة القومية الذين توشك الفكرة عندهم أن تكون امتدادًا لدعوة الارتباط بالتراث وحده عند أنصار الاتجاه الأول . كما يرتبط بأنصار الاتجاه الثانى دعاة العالميه الذين يطالبون بالاتجاه نحو الغرب وحده . بالإضافة إلى ما أثير حول تبنى ما سمى بالثورة التكنولوجية فى مواجهة من يطالبون بوضوح الأيديولوجية العقائدية . وثمة من ينكرون هذا وذاك ويرون ضرورة الربط بين التكنولوجيا والأيديولوجيا .

أثرت هذه التناقضات تأثيرًا قويًا فاعلًا فى اتجاه الأدب بعامة ، والقصة القصيرة بخاصة ، نحو التماس منافذ جديدة للإفلات من محاولات الاحتضان الخانقة ، وارتياد آفاق جديدة ؛ بتفجير الأزمة العامة فى الفكر ؛ ورفض الصلات القديمة ، والحلم بعلاقات فنية جديدة ؛ بعيدًا عن النزعة العاطفية من ناحية ، والانحياز الشمولى من ناحية أخرى . وهم فى ذلك لم ينفصلوا عن الشباب المصرى بعامة ؛ لأن أزمة المجتمع أصابت الجميع دون تفرقة . وإن كانت إنعكاساتها قوية لدى الكتاب والفنانين ؛ بسبب وعيهم وثقافتهم وعمق تفكيرهم ، ولأنهم مطالبون - أدبيًا وفنيًا - بتحديد موقفهم مما يجرى حولهم .

كان الشباب المصرى يعانى من ضغوط وحرمان ، وعدم قدرة على الاستقلال أو التصرف ، فى المرحلة التى أصبح فيها ناضجًا من الناحية العقلية ، وما يستتبع ذلك من حيث القدرة على التفكير فى الأمور المجردة ؛ إلى جانب اكتمال النمو البيولوجى الذى يصحبه وجود طاقة حيوية جديدة متدفقة . وقد يدفعه هذا إلى الوقوع فى تناقضات تتجسم معها مشكلاته ؛ أخطرها الشك فى القيم والمعايير ، وفى السلطة المحيطة به . إنه يرى أن الأجيال التى تعيش جنبًا إلى جنب ، تختلف فى نظرتها إلى الحياة ، والمعايير والوسائل ، والغايات . وأن من أشرفوا على تربيته لم يعيشوا فى مجتمع يستهدف الاشتراكية . وأن ما اتخذ فى هذا السبيل لم يقض على كل القيم التى تخلفت عن عهود سابقة ، حيث بقيت قيم التفضيل على أساس السن والأقدمية دون الكفاءة أو سداد الرأى أو الإنتاج . والتفضيل على أساس الشلة أو العصبية أو الوضع المادى أو المظهر أو مهارات السلوك الاجتماعى التى قد لا تقرها الأخلاق العامة . وهكذا وجد الشاب المصرى نفسه فى تناقض شديد بين ما يقال وما يمارس . بين قيم صاعدة تؤكد وجوده ، وقيم بالية تنفى وجوده . بين ما يتوقعه منه الآخرون وما يصطدم هو به من واقع . بين قيود تكبله بها المؤسسات التربوية فى المنازل أو فى المدرسة ، وبين آفاق واسعة تدعوه إلى المستقبل . بين الدعوة إلى ممارسته لحقوقه وواجباته ، وبين عقبات مصطنعة تحول دون هذه الممارسة . ولا شك أن فى مثل هذه الظروف ما يؤدى إلى القلق على المستقبل

وزعزعته للاطمئنان وتوهم الفرد أن تفلت من يديه السيطرة على الظروف التى يعيش فيها . (انظر مقال « التحليل الاجتماعى لمشكلات الشباب فى مجتمعنا المعاصر » - مجلة « الطليعة » فبراير ١٩٦٦ ص ٣٤) للدكتور محمد عماد الدين إسماعيل .

عندئذ وجد الشباب المصرى نفسه - كما وجد الكتاب الجدد أنفسهم - أمام تناقضات ثقافية لا حد لها . فمن ثقافة إباحية إلى ثقافة محافظة . ومن دعوة إلى التحرر إلى دعوة للجمود . ومن تفكير علمى إلى تفكير خرافى . ومن أفكار اشتراكية إلى أفكار رأسمالية . ومن أدب رخيص مبتذل إلى أدب كلاسى رصين ، ومن قصص انطباعية ذاتية إلى قصص واقعى اشتراكى . ومن نقد يحكمه منطق المصلحة والشلة إلى نقد منحاز عقديًا وفكريًا وآخر مجامل . ومن تأكيد للتواكل والغيبيات إلى تأكيد للاستقلال وبذل الجهد المستمر . ومن عربية فصيحة إلى عامية صريحة . إطار فكرى غير موحد ؛ عرضت على الشباب - فى ثناياه - نظم هدامة تساعد على الانحراف وإثارة المشكلات ؛ بدلاً من أن تساعد على النمو السليم والتوافق الصحى .

حدث هذا فى إطار تغيير مهم فى علاقات الإنتاج ، وفى موقع الطبقات الاجتماعية ؛ أدى إلى تدعيم الطبقة العاملة ، كما أدى إلى توسيع نطاق الفئات المتوسطة ، وتقدمها إلى موقع القيادة . وكما أشرنا فإنه صاحب هذا ظهور الطبقة الجديدة التى تتكون من بعض فئات المثقفين ، والقيادات العمالية ، والفنيين ، والكوادر الإدارية فى القطاع العام وأجهزة الدولة . كذلك نمت بعض الفئات التى تنتمى إلى البورجوازية الوطنية مثل مقاولى الإنشاءات ، وتجار الجملة ، وبعض أصحاب العقارات ، وأصحاب شركات النقل ووسائله المختلفة ، وبعض التجار الذين نشطوا فى أعمال التهريب والسوق السوداء ، وعدد من أصحاب المهن الحرة ، ثم أغنياء الريف ، وبعض أصحاب الورش والمصانع ؛ حتى تحول قطاع المقاولات والإسكان والتجارة والنقل إلى قطاع استغلالى صارخ .

فى حين أن الفئة المثقفة التى تلعب دورًا أساسيًا فى قيادة الرأى العام ؛ فى الصحافة والإذاعة والتليفزيون ، وكذا الكتاب والفنانون ، والممثلون ، والشعراء ، والرسامون ، وخريجو الجامعات وأساتذة الجامعات ، والمعاهد ، والمهندسون والمدرسون ، أصبحوا مرتبطين بالأجر الذى يتقاضونه من أجهزة الدولة والهيئات والمصالح والمؤسسات والشركات والمعاهد والكليات والمدارس المختلفة . ورغم ذلك كله فإن سيطرة الفكر السياسى والاقتصادى وأسلوب الحياة الذى تتميز به البورجوازية المتوسطة والصغيرة ، وكل ما تحمله هذه الفئات فى طياتها من تناقض وتردد مستمرين ، ومن انتهازية مفرطة ؛

هو الذى ساعد على تدعيم البورجوازية المتوسطة ، مع أن الدولة كانت تسعى من أجل تثبيت دعائم الاشتراكية ، (فى تفصيل ذلك انظر مقال الدكتور شريف حتاتة - مجلة (الكاتب) العدد ١١٤ - سبتمبر ١٩٧٠ بعنوان « تحولات عصرية فى الطبقت الاجتماعية » ص ٣٧) .

ليس من شك فى أن التغير المستمر ، وعدم استقرار المفاهيم ، وتناقضات الفكر ، ثم سلبيات التطبيق الاشتراكى ، وإعلاء شأن الفئات الجديدة ، وكذا عدم تحديد مصطلحات للدلالة على سمت طبقات أصبح لها وجود مؤثر كالفلاحين والعمال ؛ أفضى هذا جميعه إلى أن يلجأ بعض كتاب لقصة القصيرة الجديدة إلى أشكال ، وشخصيات ، وملامح ، وموضوعات ، بدت هى لأخرى غير مقبولة وغير مفهومة ؛ لا علاقة لها بتراثنا القصصى القديم والحديث . سيطر على جوها القلق وعدم الاستقرار ، والتردد ، والانغلاق ، وبخاصة أن المشروع القومى أو ما يمكن أن يسمى بالهم الوطنى العام ، الذى كان يجمع كل الفئات حوله قد اتخذ سبيله إلى التحقيق بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وجلاء الانجليز ، وخروج الملك ، وإعلان الانحياز للطبقات التى كانت محرومة ، وما شابه ذلك .

ساعد على ذيوع هذا الاتجاه الفنى فى القصة القصيرة ، أن أحد مبادىء الثورة ؛ وهو إقامة حياة ديمقراطية سليمة ، أحيط باللغط الكثير ، وأشارت خطوات السير نحو تطبيقه إلى تعثر ملحوظ ، واضطراب بين ؛ أفضيا إلى الاعتقاد بأنه لم يؤخذ مأخذ الجد بالنسبة للكتاب والمفكرين . مما ألجأ بعضهم إلى الرمز ، والإغراب ، وتصوير الو قع الموجود بما لا يتلاءم مع الواقع المأمول .

وربما تكون هزيمة يونيو ١٩٦٧ قد أعادت بعض الكتاب الآخرين إلى واقع الحياة فى مجتمعهم ؛ وفتحت عيونهم على كل سلبياته ، وأعادت إليهم الروح كى يتم الالتحام من جديد بالمشروع الوطنى والقومى ، وبقضايا المجتمع المصرى ، سعيًا وراء وضع حد لما أصبح عليه بعد يونيو ١٩٦٧ .

وقد يلفت النظر أن بعض القصص لم تحتفل بقضايا الفلاحين والعمال ، على النحو الذى شاع فى القصة القصيرة بعد يوليو ١٩٥٢ وحتى يوليو ١٩٦١ ؛ حين فتح البب على مصراعيه لنقد الأوضاع التى كانوا عليها قبل الثورة ، أو لتصوير حياتهم الجديدة بعدها . فقد حلت مسائل الفرد الباحث عن ذاته ، وحريته ، وخلاصه ، محل تلك الموضوعات ؛ حتى بالنسبة لبعض الكتاب الذين اتخذوا من الفلاح أو العامل أو من الأرض ، والعلاقات الجديدة ، موضوعًا تدور حوله قصصهم . أمَّا من بدأ من الكتب

مقلدًا للكتابات القصصية التى أصدرها كتاب واقعيون اشتراكيون ؛ فإن ملامحهم الفنية الخاصة توارت ، ولم يعد لديهم ما يستحق الإشارة إليه ؛ لأنهم لم يقدموا جديدًا يذكر .

فى ضوء ما سبق من ظروف وملابسات سادت الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية ؛ يمكن لنا تفسير الدوافع التى تكمن وراء تعدد الأصوات والاتجاهات فى القصة القصيرة المصرية فى هذه الفترة ، إلى غير ذلك مما تستطيع العين اللاقطة الناقدة اكتشافه من خلال القصص القصيرة ذاتها .

الفصل الأول

ثوار غاضبون متمردون
« فى الشكل والمضمون »

- محمد حافظ رجب .
- عز الدين نجيب .
- أحمد هاشم الشريف .
- ضياء الشرقاوى .
- أحمد الشيخ .

محمد حافظ رجب

يقف محمد حافظ رجب فى صدارة كتاب القصة القصيرة فى مرحلة الستينيات . بل إنه فارس من فرسان التجديد الفنى ، الذى وسم قصص هذه الفترة . استند فى تجاربه ، وفى رؤيته ، وفى دعوته ، إلى الفن وحده دون غيره من الوسائل والأساليب والأدوات . استطاع بصوته المنفرد الصادق مع نفسه أن يصرخ فى وجوه التقليديين من الكتاب؛ رافضا أسلوبهم وفكرهم قائلا : « نحن جيل بلا أساتذة » .

وأيًّا ما كان رأينا فى هذه المقولة ؛ فإنا نزعم أنه تحمل تبعاتها وحده . وظل يصارع التيار حتى صرعه . فاعتكف بعد عودته إلى الاسكندرية : قارئا ، متصوفا ، محايدًا ، خافت الصوت . ثم سرعان ما عاود الكتابة ، حيث نشر قصة هنا وقصة هناك . وما لبث أن أصدر مجموعة بعنوان : اشتعال الرأس الميت ١٩٩٢ . لم يصطنع لنفسه جوقة . ولم يملك أى وسيلة من وسائل الإغراء للكتابة عنه . ولم يلتفت إليه بعض النقاد - آنذاك - لأنهم بحثوا عنه فى القهاوى ، والأندية والأماكن التى يترددون عليها ، والشلل التى يلتقون بها ، وفى ثنايا ثرثراتهم الفارغة ، فلم يعثروا عليه . لأن موطنه « القصة القصيرة » التى يكتبها ، ثم يجتهد فى محاولة نشرها . إنه لا يحسن ابتكار مجموعة من محترفى العلاقات العامة فى الحياة الثقافية ، كى يستخدمها لحسابه الخاص جداً هنا وهناك . كما أنه لم يكن ذا وظيفة مرموقة تجذب إليها وإليه الوصوليين ، ليكتبوا عنه . وهو لا يملك صفحة أدبية يجيد استغلالها ؛ وبَذْرَ البذور فيها ؛ ثم جنى المحصول ؛ لتخزينه فى مخازنه هو ؛ واستثماره فِى الوقت الذى يشاء ، وفيما يشاء .

ذاق طعم الأيام مْلِحًا مصفى . ومرارةً فى الحلق . وغصةً فى القلب . وعذابا متصلاً من أجل لقمة العيش . ويكفى أنه عانى وحده فى سبيل ما دعا إليه . ومع ذلك لم يكتب اسمه - ولو ذراً للرماد فى العيون - ضمن كتاب الستينيات . إذْ اقتنص المُزَيِّفون ادعاء « الريادة » فى الستينيات . وأصاب عيون النقاد المنحازين قذًى فلم يروا إلاّ « ثلاثة » ثمار مزهرة فوق شجرة القصة القصيرة والرواية الطويلة . وزيف الآخرون أدوارًا وأسماء ، وانتحلوا كتابًا لا قيمة لهم ، ولا موهبة لديهم . لا يملكون القدرة على المواجهة ، أو الإبداع الفنى ؛ أو الرؤية الصحيحة . وإنما أجادوا القنص بليل .

أمَّا محمد حافظ رجب فإنه فى صرخته ، لم يكن يريد أن يلفت الأنظار إليه . وإنما كان يطلب إلى رفاقه من أبناء جيله أن يعبروا عن « أفكارهم » هم لا أفكار سابقيهم ، وأن يتحدثوا « لغتهم » لا أن يستعيروا لغة الأقدمين : صادقًا مع نفسه ، ومع الفن الذى

أجاده . وقد تبيَّن لنا فيما سبق أبعاد دعوته ؛ وأسس رؤيته الفنية ؛ وملامح التجديد الذى طالب به . ورغم ردود الأفعال العنيفة التى تلقاها . ورغم الصعوبات والتحديات التى صادفته ؛ فإنا نعجب إذْ كنا - ومازلنا - نقرأ كتابات صاخبة تنسب محاولات التجديد للأصدقاء من أصحاب هذه الكتابات . إذ تجعل منهم « ثوار » الأدب ، وحاملى مشعل التطور ، ورافعى راية الابتكار . وكان من الممكن أن يقبل هذا لو أنهم استندوا إلى دراسة موضوعية ، ونظرة شاملة ، واستيعاب واعٍ لكل ما كتب من قصص قصار لأصدقائهم ولغير أعضاء مجموعتهم . بدلاً من اللهاث المحموم من أجل اصطناع « قيادات » أدبية من داخل « الشلة » التى جعلت مثل هؤلاء لسان حال لها : دعائيًا وصحفيًا وإعلاميًا .

واللافت للنظر المدقق أنهم أغفلوا « محمد حافظ رجب » عند الحديث عن اتجاه التجديد والثورة على الأشكال القديمة . والحق أقول إنا نلاحظ - الآن - أنه من غير معاصرى محمد حافظ رجب ، جاء شباب الكتاب فى الثمانينيات ؛ فالتفتوا إلى بعض كتاباته ؛ وأخذوا يعيدون قراءة نصوصها ؛ واهتموا بتأكيد دورها فى تطور فن القصة القصيرة فى مصر .

نذكر على سبيل المثال مقال « محمد كشيك » فى مجلة (أدب ونقد) العدد الخامس - يوليو ١٩٨٤ بعنوان (فانتازيا جديدة ولعبة للأقنعة) ص ٥٠ . ومقال السيد الهبيان فى مجلة (الكاتب) العدد ٢٢٥ - ٢٢٦ يناير ١٩٨٠ بعنوان (القصة القصيرة بين التقليد والتجديد - دراسة فى قصص محمد حافظ رجب) . كما كتب ابراهيم عبد المجيد مقالا عنه فى مجلة (سنابل) العدد ٢٦ - يناير ١٩٧٢ بعنوان (سياحة فى رأس محمد حافظ رجب) . وأجرى أحمد محمود حميدة حوارًا معه نشر بمجلة (الثقافة الجديدة) العدد ١٠ - ابريل ١٩٨٦ . وكان سمير عبد الفتاح قد فعل نفس الشىء فى مجلة (رواد) التى تصدر فى دمياط .

وحتى هذه اللحظة ، لا أجد سببا منطقيا مقبولا جعل مجلة (الطليعة) تغفل هذا الكاتب ، ولا تعنى بمجرد الإشارة إليه . فالشهادات الواقعية التى قدمتها فى العدد التاسع - سبتمبر ١٩٦٩ لمجموعة من الكتاب والنقاد والسينمائيين والتشكيليين ، قد خلت تمامًا من شهادة محمد حافظ رجب . وكان قد أصدر مجموعتين من القصص القصار . ولم يكن صدى صيحته قد خفت بعد . فى حين احتفلت المجلة والمسئولون عنها - بطبيعة الحال - بكتاب لم تكن قد صدرت لهم أية مجموعة قصصية ، وكان تأثيرهم فى الحياة الأدبية ، وفى مجال القصة القصيرة باهتًا ، وإنْ لم يكن معدومًا . وتجارب محمد

حافظ رجب كانت سابقة على أحداث يونيو ١٩٦٧ . فلم تكن رد فعل عكسى لما حدث أثناءها ، وإنما انطلقت - بالفعل - من استشراف للتناقض ؛ وإدراك لعبثية العالم ؛ ووعى بغربة الإنسان المصرى .

إلى هذا الحد قوبل هذا الكاتب من اليمينٍ ومن اليسار فى آنٍ معًا . وهو يسعى جادًا ، من أجل تغيير مفهوم القصة القصيرة شكلًا ومضمونًا ، معتمدًا على الفعل الإيجابى ، - أى الكتابة الإبداعية - وليس التنظير والطنطنة الفارغة الجوفاء .

نفس الظاهرة تلمسها فى العدد الخاص (بالقصة القصيرة : اتجاهاتها وقضاياها) من مجلة (فصول) يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ١٩٨٢ سعت المجلة نحو عددٍ محددٍ وجدناهم فى عدد القصة القصيرة ، ثم فى عدد الرواية . كذلك الحال بالنسبة لمجلة (إبداع) العدد التاسع - السنة السادسة - سبتمبر ١٩٨٨ ؛ وهو عدد خاص بالقصة القصيرة . كما أن لم يتخير له إدوار الخراط قصة قصيرة فى العدد ١٤ من مجلة (الكرمل) ١٩٨٤ . وقد تفضل فذكر اسمه فقط واحدًا من الكتاب الاسكندرانية - كما قال - دون إشارة إلى دوره وأهميته ؛ حيث قال ص ١٠ (والشائق أن الكتاب الاسكندرانية ، يغامرون بأنفسهم بركوب هذا التيار ؛ نذكر منهم محمد حافظ رجب ومحمود عوض عبد العال) ؛ بينما أفاض فى الحديث عن صغار حوارييه مٌمن لم تكن تجاربهم قد نضجت بعد . ومنهم من لم يكن قد سمع بهم أحد داخل مصر أو خارجها . لأنهم - بوضوح شديد - لم يكتبوا إلّا القصة أو القصتين اللتين احتفى بهما أدوار الخراط وحده وغض الطرف عن قصص تحمل سمات خاصة ، وتثير الجدل حولها .

كانت قصص محمد حافظ رجب قد نشرت فى بداية الستينيات . مثال ذلك قصته (الكرة ورأس الرجل) التى نشرت فى العدد السابع من مجلة (القصة) يوليو ١٩٦٤ ص ٨٤ . وقصة (مخلوقات براد الشاى المغلى) نشرت فى مجلة (المجلة) العدد ١١٦ - أغسطس ١٩٦٦ ص ٦٠ . وهى التى طبعت بعدئذ ضمن مجموعة تحمل هذا العنوان ١٩٧٩ . أمّا قصته (أصابع الشعر) فإنها نشرت فى عدد يونيو ١٩٦٥ من مجلة (القصة) ص ٧٣ . أى قبل أن تضمها مجموعته (مخلوقات براد الشاى المغلى) بأربع عشرة سنة . كذلك الحال بالنسبة لقصة (الأب حانوت) ضمن مجموعة (الكرة ورأس الرجل) فإنها نشرت لأول مرة فى مجلة (المجلة) العدد ١٠٧ نوفمبر ١٩٦٥ ص ٨٨ .

يضاف إلى هذا أن الدكتور عبد القادر القط قد تناول قصة (أصابع الشعر) بالتحلل والنقد فى العدد الثامن عشر من مجلة (المجلة) يونيو ١٩٦٥؛ قائلا (لاشك أن القارىء

يحس بأن فى أسلوب هذه القصة شيئاً غير مألوف . فهو لا يجرى على النسق المنطقى المتتابع الواضح كما فى سائر القصص بل يعتمد على شيء غير قليل من الغموض) ص ٩١ . وفى عدد أغسطس ١٩٦٦ من (المجلة) العدد ١١٦ كتب عنه يحيى حقى بعد تحليل قصة (مخلوقات براد الشاى المغلى) : (إنه يتميز بأسلوب يدل عليه ويكاد هو ينفرد به ، وأعنى بالأسلوب : المضمون والشكل واللغة) ص ١٠٥ . ثم ما لبث أن أعلن أنه يسبق زمانه . بيد أن محمود أمين العالم أشار إلى أن (لحديثه وقصصه وشخصيته مذاق حاد للغاية ولكنه على أية حال مذاق خاص للغاية كذلك فيه طرافة وأصالة) .

وفى العدد الأول - السنة الأولى ، لمجلة (القصة) الذى صدر فى يناير ١٩٦٤ ناقش محمد عبد الحليم عبد الله ما أعلنه محمد حافظ رجب من أنه وأبناء جيله من الكتاب الشباب « جيل بلا أساتذة » . وأرجع ذلك إلى أنهم « بدأوا يكتبون فى جو مشحون بالرغبة والخوف والإرشادات والقواعد فلم يجدوا أنفسهم أحراراً مع عوالمهم الخاصة وتجاربهم التى لم يعشها أحد سواهم) ص ٦٧ لكنه إزاء قصة من قصص محمد حافظ رجب هى (الكرة ورأس الرجل) عبر عن إحساسه بجمالها الذى انتقل إليه ببساطة وعذوبة وانتهى الى أن هذا العمل جليل وجميل . انظر العدد السابع من مجلة (القصة) يوليو ١٩٦٤ ص ١٠٤ .

وكانت تجربة محمد حافظ رجب هى التى تدفع بعض رؤساء تحرير المجلات إلى إعلان موقفهم من نشر مثل هذه الأعمال ؛ وإلى أنهم ليسوا ضدها بأى حال من الأحوال . وهذا ما نجده فى افتتاحية العدد الأول من مجلة (القصة) للكاتب الكبير محمود تيمور حيث يقول : (فلن يستأثر بها مذهب بعينه من مذاهب الأدب القصصى ، ولن يتحكم فيها ذوق خاص من أذواق المفاضلة والتمييز . وكما تعتز المجلة بأن تفرض من الأعمال القصصية ثمرات ناضجة لأقلام متمرسة لها تجارب موفقة فإن المجلة كذلك يسرها أن تحتفى بما تتمحض عنه قرائح الشباب من قصص فيها مخايل مبشرة وبواكير واعدة) ص ٤- ٥ . على هذا النحو سار الأديب ثروت أباظة فى مجلتى (القصة) و(نادى القصة) قال : (ستقرأ هنا وفى هذا العد قصصًا من الأدب الحديث . ولعلى لم أكتب فى هذا النوع من الأدب إلاّ قصتين أو ثلاثًا ، ولكننى لا أرفضه مادمت أستطيع أن أفهمه . وكثيرا ما أعجب به إذا وصل فهمى إليه . فأنا لا أقف منه موقفًا . وإنما أقف من نفسى أنا موقفًا . ألاّ أتحمل مسئولية الحكم على شيء لا أفهمه) ص ٥ .

لذلك نجد إقبالاً على نشر قصص أحمد هاشم الشريف ومحمد البساطى وابراهيم

أصلان وضياء الشرقاوى وأحمد الشيخ وحمدى الكنيسى وغيرهم ممَّن أشرنا إليهم من قبل ؛ استجابة للدعوة التى طالب بها محمد حافظ رجب ؛ وردا على صيحته ؛ وتأكيدا للحرص على مسايرة التطور الفنى الذى يتمثل فى كتابات جيل جديد من شباب الكتاب ؛ يعبر عن مرحلة اجتماعية وفكرية جديدة .

يختلف محمد حافظ رجب عن كثير من رفاقه ؛ من حيث إنه لم يبدأ « التجديد » من فراغ . كما أنه لم يمارسه فى ضوء محاكاة ما كان يقدم من ترجمات لأعمال : البيركامى ؛ صموئيل بيكيت ، سارتر ، كولن ولسون ، ويونسكو ، جون آردن ، هارولد بنتر ، جينيه ، آلن روب جرييه ، ناتالى ساروت ، فرجينيا وولف . ثم إنه لم يقدم على الكتابة القصصية مستندا إلى فلسفات ورؤى أوربية ؛ تحكمت فى منظوره للواقع الاجتماعى : وفى أشكال وأدوات التعبير عنه . إنه - فكريًا - انطلق من وعى عميق بواقع الحياة فى مجتمعه : سياسيًا واقتصادياً واجتماعياً وتاريخياً . وهو - فنيًا - كان قد فطن إلى أشكال التعبير القصصى فى تراثنا ؛ ولدى كبار الكتاب الأعلام الذين عاصرهم . ولعله بحث فيما توفر له من « نصوص » قصصية ؛ فلم يجد ما يعتبره « مثالا » أو « نموذجا » يقنعه ويقوده إلى « التجديد » الذى يصبو إليه . ومن ثم كانت مقولته « نحن جيل بلا أساتذة » التى لا تعنى إلغاء لكل الأجيال السابقة ؛ بقدر ما تؤكد اعترافه بأن أحدًا من « الأساتذة » لم يقده إلى التجديد ؛ إذ إنه لم يجد فى نصوصهم ما يبحث عنه . إنه ليس من دعاة « سوء الخلق » باسم « الفن » ، ولا هو من هواة « الفوضى » تحت شعار « التجديد » .

يؤكد ذلك أنه مارس الكتابة القصصية فى « الشكل » التقليدى الملتزم . وتعتبر بعض قصص مجموعته الأولى (غرباء) ١٩٦٨ تمثيلا لهذا الاتجاه ؛ وإن حملت فى طياتها بذور التجديد الذى يسعى لممارسة الكتابة فيه . قد يوافق هذا ما نلاحظه من أن شعراء المدرسة الحديثة كتبوا القصيدة التقليدية ؛ وبعدها طفقوا يجددون . يقول محمد حافظ رجب (لقد بدأت الكتابة بالتقليد ، ثم وجدت نتيجة لتغييرات نفسية قاهرة ونتيجة لتغييرات ثقافية وحضارية أن الكتابة التقليدية انتهى أمرها . فكتبت الجديد . أمَّا كتاب اليوم (كما يقول البعض) فهم يقفزون من فوق جميع الأطر الفنية . لقد وجدوا المائدة أمامهم حافلة وجاهزة فانقضوا على ما فيها دون اهتمام بقدرتهم على الهضم . لكن الحاجة إلى التجديد تستوجب المحافظة على الجديد الصالح فى الأشكال الأدبية ؛ وبالتأكيد لا يمكن أن تنفصل حركة الأدب عن حركة المجتمع) . مجلة رواد - العدد ٧ - ص ٢٧ .

وبعد سنوات طويلة من الممارسة ، والمراقبة لما يجرى تحت شعار التجديد ؛ يُعلن محمد حافظ رجب رأيه فيمن قلّدوه ، أو فيمن تطرّفوا فى الغموض الخاص بهم ، الذى لم يساعدهم على النجاح فى توصيل كتاباتهم إلى أحد . واعتبرهم مجموعة من المنبهرين بالجديد لغرابته وتكنيكه ؛ فراحوا يقلدونه بلا ضرورة وبلا حساب (لقد ظنوا أن ما لا يفهم هو الأجود . وهذا خطأ كبير . إن الترنيمة التى يتسم بها الأدب الجديد هى ترنيمة الصورة والموسيقى والرسم لكنهم اتبعوا شهوتهم فى إغراق المتلقى بالغموض الكاسح . وهذا اللون يستحق اللعنة وعدم السكوت عليه وهو فى حاجة إلى سكين النقاد لقطع لحمه . لقد انبهروا بالغموض الكاذب فكانت النتيجة هى موضة الضباب الذى يكتنف كل أعمالهم . إنهم يستحقون اللا اهتمام بهم وعدم منحهم صك الغفران) . الثقافة الجديدة - العدد ١٠ - ابريل ١٩٨٦ ص ٨١ .

أصدر محمد حافظ رجب أربع مجموعات قصصية ، هى (غرباء) ١٩٦٨ ، و(الكرة ورأس الرجل) ١٩٦٨ ، و(مخلقوات براد الشاى المغلى) ١٩٧٩ ، و (اشتعال الرأس الميت) ٩٢ (الأربعينيون) ١٩٩٢ . ويبدو أن مجموعته الأولى تأخرت فى الصدور ؛ إذ ضمت عدداً من القصص الذى نشر له قبل ١٩٦٤ . لأن قصته التى أعلنت عن ثورته (الكرة ورأس الرجل) نشرت فى مجلة (القصة) يوليو ١٩٦٤ . ومع ذلك فإن مجموعته (غرباء) لم تضمها مع كونها صدرت ١٩٦٨ . كذلك الحال بالنسبة لقصص (أصابع الشعر) التى نشرت فى يونيو ١٩٦٥ ، و(الأب حانوت) التى نشرت فى نوفمبر ١٩٦٥ ، وقصة (مخلوقات براد الشاى المغلى) التى نشرت أغسطس ١٩٦٦ . وربما يكون الكاتب نفسه قد آثر أن يجمع ما يمثل - من وجهة نظره - مرحلة أولى فى المجموعة الأولى . ثم أخذ يجمع القصص القصيرة التى تتحد شكلا ومضونا ؛ لتكشف عن مرحلة جديدة ، وأصدرها فى كتاب معًا ؛ وهكذا .

وهو لم يكتف بإصدار الكتب ؛ وإنما نجد قصصه القصيرة منشورة فى مجلات (القصة) و(نادى القصة) بالقاهرة ، و(المجلة) و(الرسالة الجديدة) و (الصحوة) و (سنابل) و(جاليرى ٦٨) و(قصص ٨٠) و(المساء) و(الآداب) اللبنانية ، و(الرائد العربى) الكويتية ، و(السفير) ثم (إبداع) و(نادى القصة) التى تصدر بالاسكندرية . والمتابع لما يكتبه محمد حافظ رجب سوف يلاحظ أنه يواصل الإبداع فى نفس الاتجاه حتى الآن . نشرت له مجلة (إبداع) فى عدد أكتوبر ١٩٩٢ قصة « الثدى المقطوع » ص ٥٤ . وكانت قد نشرت له فى عدد يونيو ١٩٩٢ قصة « هيب السقا المستعر » ص ٦٨ . أمَّا مجلة « نادى القصة » السكندرية

فإنها نشرت له فى سبتمبر ١٩٩٢ قصة « أشجار اللحم تطرح عظمًا » ص ٨ . وعلى هذا النحو تجد له قصصاً فى الثمانينيات والتسعينيات » .

وقف محمد حافظ رجب فى قصصه الأولى عند تفاصيل الحياة اليومية ، شخصيات انتخبها من القاع : بائع الترمس ، بائع الحلاوة العسلية ، بائعة الطعمية ، سائق عربة الكناسة ، شرطى ، موظف بالأرشيف ، محاولاً تسليط الضوء على معاناتهم وكدحهم من أجل ضرورات الحياة . متوسلاً إلى ذلك بوصف المكان ، وبلملمة الجزئيات المحيطة ، والاهتمام بالحارة ، والشخصيات الثانوية ، (انظر صفحات ٣ ، ٤ ، ٩ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٥ على سبيل المثال . تطول القصة القصيرة لديه فتبلغ أكثر من ثلاث عشرة صفحة من القطع الكبير (المدية) . وقد نظفر بقصة يبدو فيها التأثر بيوسف أدريس واضحاً « شغلانه » حيث العلاقة بين الزوج والزوجة . وطريقة الحكى ، والشخصية التى تعتمد على القوة الجسدية ، واختيار العنوان . وإن لم تخل من ملامح خاصة بالكاتب .

لكن النظرة الفاحصة فى معالجة بعض القصص ؛ قد تفضى إلى تلمس بذور التحول أو محاولة الانفلات من أسر الشكل التقليدى . حاول – مثلا – التصريح بأنه يرفض الطريقة المألوفة التى يقدم بها الكتاب شخصيات قصصهم . يقول فى قصة « المليونير » (وأرى ألَّا نتوقف أمام ركاب العربات الأخيرة ، فنصفهم كما يفعل كل الكتاب عادة ؛ فهذه الطريقة وإن كانت ناجحة ومثيرة إلَّا أنها تكلف المؤلف كثيرا من اللفافات الرخيصة . لا أجد ثمنها الآن . كما أنه تكلف القارىء كثيرا من « الباستيليا » التى يروح « يستحلبها » كأوامر الأطباء ، وهو يتمخط بين كل سطر وآخر بينما عيناه تعالجان القصة . لذلك سأصرف النظر عن وصف ركاب عربة الدرجة الثالثة وأعدو بسرعة إلى بطل قصتى) ص ٢٦ تنبه – هنا – إلى الابتعاد عن الإغراق فى التفاصيل التى لا تتصل اتصالا عضويا بوحدة القصة القصيرة . مع ملاحظة أنه اقتحم عالم أصحاب الملايين ، وما يسفر عنه سلوكهم ؛ وكأنه يصور أصحاب الثروة فى السبعينيات والثمانينيات .

والإحساس الحاد « بالغربة » الداخلية ، والشعور « بالوحدة » ، تصوره قصة « غرباء » حيث يتعمق نفسية « سباك » صغير الشأن ، هاجر من الاسكندرية إلى القاهرة ؛ وهو محب للحياة فى جماعة وحيث يتواجد الآخرون . وقد عولجت الفكرة بأدوات فنية واقعية . تختلف عمَّا سوف يقدمه بعد .

أمَّا قضية العلاقة بين « القدم » و« الرأس » بين « العلم » و« الثقافة » و« الفكر »

و« الأدب » ؛ واللعب « بالكرة » ، الذى لا يحتاج إلاَّ إلى قدم قوية لا تستلزم « عقلا » و« تفكيرا » ولا « ثقافة » . وكيف أن « القدم » هى التى أصبحت تسوس أمور الناس ؛ وهى « الفكرة » المحورية التى صاغها بشكل مبتكر فى قصة « الكرة ورأس الرجل » فإنا نقرأ بذورها الجنينية فى قصة « شغلانة » حيث يقول : (عندما يستسلم العقل للتعب . وتخور قواه . وينقسم المخ إلى ألف جزء أو أكثر تتناثر فى ألف زقاق ودرب . تتوه بين متاهاتها كل الأفكار والأحلام . فى تلك اللحظة تتولى الأقدام القيادة على الفور . سواء كانت أقدامًا حافية أو تلبس أحذية . أى نوع من الأحذية) ص ٥٧ . ثم يقول : (منذ ذلك الوقت وأقدام عوض تتولى كل أموره الدنيوية) ص ٦٠ .

كما تأتى قصة « جداران ونصف » بداية للاتجاه الجديد الذى عرف به محمد حافظ رجب بعدئذ . العلاقة بين « الأنا » و« الآخر » ، العري ، البحث عن « الأنا » فى « الأخر » . الأسلوب غير التقليدى . اللغة التى لا نألفها عند معاصريه . تقول الفقرة الأولى من القصة : (فى الجب صمت ، ورجل ، وامرأة . أنا فى الجب . وفراش بارد لم تلمسه أنامل حارة بعد . فوقنا مصباح . تحتنا كتب كثيرة مبعثرة ، فوقها نسج عنكبوت تائه فى عشه . لسان الرجل أبكم . كلماته مرتعشة . كلماتى مبعثرة كالقش . المرأة غاضبة : « ماله كالمريض . ميت !! الكفن أولى به من هذا الفراش ، وامرأة مثلى عندها شغل تجرى وراء رغيف العيش » . لم أسمعها كلماتها لم أسمعها . سمعها شخص « آخر » غيرى يعيش معى . أعرفه جيدًا . عينا المرأة تنزعان ثوبى ، تعرينى ، تنتزع منى حتى جلدى)» ص ١٦ .

ثم تكون الفقرة الثانية (قلت وأنا أطرق برأسى إلى الأرض : - أنا .. كانت لى واحدة . كنت أحب . الحب يختلف عن ذلك . كنت قاطعتنى بشراسة : « أف لك ، سأنصرف » . استدرت إلى الشخص « الأخر » الذى أعرفه جيدًا . إنه يمتلك نصف جسدى ، له إحدى قدمى وعين واحدة من عينى . قلت أتوسل إليه : « إنه هذا الموقف . لا تدعنى أحرج معهم ، نظر إلىَّ وابتسم . ثم استدار ومشى . تركنى وحدى ومشى . سحب قدمه الوحيدة . تحسس عينه وابتعد . إنه يختلف عنى فى شىء واحد : سمين وشره لذلك أكرهه) ص ١٧ .

وتستمر القصة على هذا النحو : (فى الخارج جياع ينتظرون بقايا لحم . لم أتذوقه أنا بعد . تركنى الشخص السمين « الآخر » . خذلنى . أخذ منى خمسة أصابع . أخذ نصف رأسى . وجزءاً من مخى . وعد شعيرات رأسى . قسمها بينى وبينه مناصفة وانصرف . أنا

متعب . أقسم لك . اتركني حرام عليك . في جيوبه يضع اللحم . يبحث عنه في صندوق القمامة ثم يحشو به جيوبه . إنه لم يمتلك فراشا دافئا أبدًا . ولم ير جدرانًا أربعة ولم يغلق عليه بابًا . **اعتاد مشاركة الكلاب في اللحم المخطوف** خلف حواري السوق المظلمة . اتركني فقدماي لم تعودا قادرتين على حملي كأن السحاب يحملني . ورأسي ساخن كقرص الشمس . **ليس هناك فائدة مني**) ص **١٨** .

هذه لغة جديدة ، ومفردات جد مبتكرة : الضياع . الانشطار . التمزق . اجسد نصف جسد . والقدم واحدة . والعين واحدة ، والأصابع خمسة . والرأس نصف الرأس . والشعيرات معدودة يتقاسمها اثنان ، أحدهما سمن شره « والآخر » لا فائدة ترجى منه . اللسان أبكم . والجُبُ لا يضم إلَّا « المرأة » و« الرجل » و«الشخص الآخر » . الوعي هنا مفقود وخلايا المخ موزَّعة ، والرأس مشتعلة باللهيب ، لا اتصال بين الأعضاء البشرية ، وبين أفراد المجتمع ؛ بل بين أجزاء الجسم الإنساني . المرأة راغبة ؛ لكن « الرجل » نصف رجل ، و«الإنسان » نصف «إنسان » . مشطور . شطران لا يلتقيان ؛ فكيف يمكن أن تكون حميمية ، أو أن يكون لتواد أو جماعية . إنها بداية النظر إلى « الواقع » الغريب المشوش الذي سوف يسيطر على « عالم » محمد حافظ رجب .

هذه البداية الفنية الجيدة تبلور شكلًا من أشكال الرفض للواقع ؛ ولتركيبته المختلة غير المتوازنة . جزئيات ، وتفاصيل ، وأفكار ، وقيم ؛ غير مترابطة . لا نسق فيها ولا تنظيمٍ لها ولا دقة . وةلا انسجام أو اتحاد . هذا اللون من التعبير أو التصوير لم يكن مألوفا بالنسبة للذوق المتلقي العام . قياسًا على الكتابات القصصية السابقة . فقد كان الرفص عند الكتاب مباشرًا وواضحًا وخطابيًا وزاعقًا . يعتمد – في الأغلب الأعم – على تصوير ما هو كائن كما هو . ثم التعليق عليه ، أو تضخيمه بقصد تشويهه .

لكن محمد حافظ رجب رأى الإنسان ، والأحداث ، والفكر ؛ في وضع مقلوب تمامًا . والفرد في هذا العالم – الواقع ، ضائع ، غريب ؛ لاكنه له ولا كينونة ؛ محاصر ، مخفوق . لا دور له ؛ يتساوى بالأشياء أو الأرقام . يحاول الخلاص والتمرد ؛ لكن كيف ؟ وإناء الماء تشتعل من تحته انيران الملتهبة ؛ وهو في داخل هذا الإناء ذرة من الذرات المسحوقة ، التي فتتتها النيران . صعقه التيار الذي لا يميز إنسانًا عن حشرة أو جماد أو أي « شيء » آخر لا يدرك ولا يحس ولا يفكر ولا يعي .

إنه – على هذا النحو – لا يقدم إلَّا « واقعا » كان من اللازم ألَّا يكون قائمًا وموجودًا ؛ لأنه مرفوض ، وغير عقلاني ، ولا قابلية لتصديقه ؛ لكنه – للأسف –

موجود . منطلقه العالم الواقعى الذى يتعامل معه يوميًا . ومحوره شخصيات من الحياة الدنيا . لاسيريالية ولا أسطورية ولا ابتعاد عن المعقول للجوء إلى اللا معقول ؛ كما وصفت النظرة السطحية قصصه فى البداية . والحق أنه يتناول واقعاً هو فى كليته مرفوض ، ومن الضرورى ألّا يكون له وجود ؛ غير أنه كائن بصورته الشائهة . ومن ثم فإنه « عبث » . أمّا الانسان - الفرد الذى يريد أن يؤدى دوراً فى مجتمع قائم على أساس البناء الاجتماعى الصحيح غير المعتل ؛ فإنه ضائع أو غريب ، أو محاصر .

يريد الإنسان مجتمعًا مستنداً إلى قيم إنسانية ، تحترم وجوده ، وتساعده على أداء دوره ، وتخلق له المناخ الصحى الطبيعى الذى يتنفس فيه ؛ حتى يكون الاستقرار ، والأمن ، والمعقولية ، والواقعية ، والصدق . ولمّا كان ذلك غير ممكن التحقيق فى ظل هذا الواقع الكائن المهيمن ؛ فإنه قد ساد إحساس حاد بالاغتراب ، وسيطر على الشخصيات رفض دائم لأية إضافات يضيفها هذا الجو العبثى ، وهذا الواقع اللامعقول فكريا وإنسانيا . عالم يبدو للكاتب ممزقًا فاقد المنطق . يسفر عن تناقض فاضح مع ما يدعيه عن نفسه من وحدة وتماسك ومنطقية وثبات وصدق .

ومن ثم كانت رؤية محمد حافظ رجب ، التى قوبلت بعدم الفهم . وهو ما أفضى إلى عدم قبولها من الكثرة الغالبة من الكتاب . وإلى التشويه من قبل بعض النقاد الذين زعموا لأنفسهم أنهم يؤيدونها فاصطنعوا لها وصفا يلصقها بالسيريالية والفانتازيا . وهم بذلك لا يختلفون عن سابقيهم ؛ ليخرجوا بها من دائرة « التجديد » و« الابتكار » .

والمتأمل فى قصص محمد حافظ رجب : « مخلوقات براد الشاى المغلى » و« مارش الحزن » و« جولة ميم المملة » و« الأب حانوت » و« ذراع النشوة المقطوع » و« الثور الذى ذبح الرجل » و« الكرة ورأس الرجل » و« عظام الجرن » و« جف البحر » و« الطيور الصغيرة » و« حديث بائع مكسور القلب » ، وغيرها وغيرها ؛ سوف يجد أن الكاتب حرص على أن يتناول قضايا الواقع الاجتماعى والإنسانى فى مصر ، من خلال رؤية واحدة ؛ لا تبتعد كثيرًا عن هذا الواقع ، فى تلك اللحظة من تاريخ مجتمعنا .

لذا فإنا نلاحظ أنه قدم عالًما قصصيا جديدًا ؛ له ملامحه الفنية الخاصة ، ووحدته المستقلة البارزة . حيث جاءت الرؤية متسقة مع البناء الفنى المحكم للقصة القصيرة . بمعنى أن التجديد عنده كان كليًا وشاملاً ، تناول القصة القصيرة شكلاً ومضموناً . ولا يستطيع الناقد أن يفصل الأدوات الفنية التى استخدمها عن هذا العالم الواقعى الذى صوره . فلم يكن مقبولا معالجة عالم الواقع الذى يفتقد الانسجام والوحدة والتناغم ، بأسلوب فنى يحتفل بالتوازن والاستقرار والرصانة والثبات . لأن الواقع جزء لا يتجزأ

عن الأسلوب الذى استخدمه . كما أن الأسلوب وجه من وجوه هذا الواقع اللا متوازن . إنه يريد تصوير عالم يفتقد الترتيب، والتنظيم ، والإحكام العقلى ، من خلال قصة قصيرة محكمة لا ينفصل فيها الشكل والتتابع المنطقى عن المضمون ؛ وتتحقق فيها الوحدة الفنية الكاملة .

ومما يستلزم الإشارة إليه أن ابراهيم فتحى قد تنبه إلى أدق ما يكشف عنه عالم محمد حافظ رجب ، فى فقرة موجزة لفتت الأنظار إلى أهمية هذا الكاتب الفنان ؛ حيث يقول فى (جاليرى ٦٨) - ابريل ١٩٦٩ ص ١١٣ (ويعبر محمد حافظ رجب عن نظرة شاملة غارقة فى المرارة ولكنها لا تكف عن محاولة اختراق الأسوار : إنه يطعن بقلمه هذا العالم الخاص ويخرج أحشاءه العفنة ، وقلبه الأسود ، ويقذف به فى الوجوه ، وعنده تشف المظاهر المرئية الوديعة عن ضوارى الأعماق . فهذه المظاهر المألوفة تصطدم بوقعها النفسى على الذين يحبونها فتتحول الشخصية الإنسانية إلى ذرات ، وتصلى بالنار فى قدر يغلى أو تتكاثف لتصنع جدران حانوت أو تتقلص إلى أصابع تلتهم ، أو تختفى فى درج مكتب ، أو تتحول الرأس إلى كرة قدم . وهذا الاصطدام بين المرئى وتمثله فى إحساس من يعانيه يقذف شررا يضىء أمامنا الجوهر ، لا كدلالة فكرية ، بل كشىء ملموس غريب كل الغرابة مألوف كل الألفة) .

هذه الإضاءة الدالة على نفاذ وعمق تلمح إلى استشراف واعٍ لدور القصص القصيرة التى يكتبها محمد حافظ رجب . وهى تشير إلى قصص مهمة مثل « مخلوقات براد الشاى المغلى » و« الأب حانوت » و« أصابع الشعر » و« جولة ميم المملة » و« الكرة ورأس الرجل » . وإن كنا نراه يخص قصة « الأب حانوت » بقوله : (وتكاد هذه القصة الممتازة توجز موقف كتاب القصة الجدد من شجرة التقاليد الفكرية الراسخة) . ولم يلجأ إلى وصف عالمه بالفانتازيا والتهويمات والسيريالية ؛ على نحو ما فعل صبرى حافظ مرتين : الأولى فى مجلة (المجلة) العدد ١١٦ - أغسطس ١٩٦٦ ؛ والثانية فى العدد ١٤٧ من ذات المجلة - مارس ١٩٦٩ .

وإنْ كنا نراه يُسلِّم فى المقال الأول بما يلى : (.. وهى لهذا من أقدر أقاصيص هذا الجيل على بلورة الملامح العامة والأبعاد العميقة لهذه اللحظة الحضارية التى تصدر عنها) ويؤكد ذلك بقوله : (... فقد تمكنت من فتح طاقات تعبيرية ثرية أمام الأقصوصة المصرية ؛ تمكنها من تناول الكثير من القضايا والموضوعات التى تستعصى على التناول بالأساليب القديمة وخاصة فى ظل هذه اللحظة الحضارية المتغيرة دومًا . كما نجحت فى الوقت نفسه فى تقديم عالم أقصوصى متكامل له ملامحه الخاصة وسماته

الفريدة . مشكلة بذلك وجهًا بارزًا من وجوه هذا التيار الأقصوصي الفريد) .

لم يخرج العالم الخاص الذى صوره محمد حافظ رجب عن عالم الواقع الذى عاشه ، وعانى طويلاً من تناقضاته ، ووصل - إزاءه - إلى مرحلة اليأس من محاولات التمرد والثورة عليه . ولعل أول ما أرقه ذلك التباين الواضح فى النظرة الاجتماعية للكاتب أو الأديب ، إذ إنه لا يتساوى مع لاعب كرة القدم . هذا الإحساس اليقظ لخطورة هذه النظرة جاء تعبيراً وتصويرًا لما كان قائمًا ، وما يزال . إذ يحظى لاعبو الكرة بأقدامهم بكل تقدير واحترام وإثراء . فى حين لا يتوفر للكاتب والمفكر بعقله شىء - ولو يسير - من هذا .

ألحت عليه هذه المفارقة ؛ حتى أصبح نبضه الفنى متدفقًا بها فى عدد من القصص . وبسببها قد نُفَسِّر شعور الفرد المتميز « بالوحدة » ، وإحساسه « بالغربة » ، والضياع ، والتمزق . ورغبته فى « الخلاص » ، ومحاولته التمرد . ومنها تأتى النظرة « العبثية » إلى الواقع اللامعقول ؛ الذى لا يستند إلى تعادل ، ومنطق ، وحرية .

تبدأ قصة « الكرة ورأس الرجل » على هذا النحو : (قال الرجل الذى بلا رأس . للشرطى الواقف خلف سور الملعب : - هل لك أن تساعدنى ياسيدى الشرطى ؛ لأسترد رأسى الذى يلعبون به داخل الملعب ؟ ومد الشرطى يده له ليتعلق بها قائلا : هيا بنا لنرى ما يمكننا عمله . المجلة التى أكتب فيها لم تعد موجودة . تركها الناس الذين كانوا السبب فى وجودها . ساروا فى صفوف طويلة نحو الكوبرى يعبرونه ليعثروا على الملعب ، هناك يشترون بثمن المجلة تذكرة مباراة كرة القدم) . ص ٥ قد ضاع العقل ، وافتقد الإنسان المفكر رأسه الذى يميزه ، ويساعده على منطقة الأشياء ، وقيادة الوعى ، وتوجيه الرأى العام . وجموع الناس اتجهوا نحو شىء آخر هو « الملعب » بدلاً من المجلة . ليستمتعوا بأقدام تتلاعب بالكرة وليس بأقلام تقدم ثقافة وعلمًا وفنًا وأدبًا . وما كانوا يدفعونه لشراء المجلة أصبحوا يقدمونه ثمنًا لتذكرة .. والشرطى - السلطة تحرس الملعب وترى ما يمكن عمله .!! وحلت الكرة محل الرأس ؛ وتوسلت الأقدام بها ، لأنها اتخذت مكان « العقل » ؛ واختفت « المجلة » ليظهر « الملعب » ميدانًا لصراع الأقدام ، بدلا من صراع الأفكار والعقول . وتحول المحرر سليط اللسان إلى الرياضة فأصبح معلقًا رياضيًا . وغدا الكتاب والمفكرون كالماعز ؛ جلودهم خشنة .

(.. وأخيرا جدا تبينت أنى لست موجودًا . ومن ثم فرأسى هو الآخر غير موجود . ولأنى غير موجود ، فقد مد رجل خلفى يده وشد شعرة من رأسى من فرط الحماس

ليس إلاَّ . فالتفت ورائي مدهوشا ، فقال وهو يستعد للصراخ - معذرة حسبت رأسك معلقا فى فراغ ! قلت وأنا أرغب فى محادثته : - إنه كذلك ، ولكنه يستحق الإعجاب أيضاً . لكنه لم يرد . قفز إلى أعلى وصرخ « جون ») ص ٩ .

وعبثًا يحاول إثبات وجوده - رأسه - عقله - فكره ، فى هذا الواقع اللا مقبول لكنه موجود ، فاقد العقل والتوازن ، ويذوب صوت الفرد العاقل فى الملعب الكبير الحافل بالجماهير (أردت أن أقول لكم إن رأسى يساوى هذه الكره . لو تجربونه مرة . جربوه مرة . صاح الناس : أخرجوه أخرجوه . نريد الكرة . نريد الكرة . أعيدوا اللعب . وجدت فى عيونهم الشر) ص ١٣ . لقد حوصر واتهم لأنه لا يقبل « الواقع » الموجود ويريد أن يفرض « واقعاً » آخر غير موجود مع أنه معقول . ومن ثم فإنه - فى النهاية - يصبح غريبا لا يجد له مكانًا وسط هذا العالم .

ويصبح هنا العالم بكل ما يشتمل عليه هو القوة القاهرة الضاغطة على الفرد فى كل حين ؛ فتدمره وتطحنه وتمزق أوصاله ، وتفتته إلى جزئيات صغيرة ؛ كى يغدو بلا فكر ، وبلا عقل ، وبلا وجوده أو فلينزو ويتقوقع حتى لا يواجه الثيران الهائجة فى كل مكان من هذا العالم . ومحاولة استرداد العقل عند الأطباء النفسيين لا تجدى ؛ لأنهم هم الآخرون مرضى ، ولأن دواءهم « بول » وعلاجهم « زيف » . وإذا كان المحور الأساسى هو « العقل » ؛ فإن الرمز بالحرف « ع » لبطل قصة « الثور الذى ذبح الرجل » مقبول فنيًا . (وقام متعبًا يتحسس رأسه فوجد فى أعلاه قرنين بارزين . فأدهشه الأمر . وتبع القرنين البارزين حتى انتهيا به إلى ملعب واسع تحيط به مدرجات هائلة تغطيها آلاف الرءوس المتحمسة إلى حد الجنون) ص ٣١ .

دائمًا أبدًا هناك : الرأس ، والملعب ، والكرة ، والشرطى أو الجندى التترى ؛ ثم المعاول التى تلتهم العقول . وتضيع الصيحة باستمرار (أرجو أن تعيدوا لى الآن الجزئين المكسورين فى رأسى) . حتى الهروب من هذا الواقع الاجتماعى الشرس غير ممكن . « فالرجل لم يدعه يهرب ؛ بل اندفع إليه وغرس فى عنقه - عند الكتف - حربة صغيرة » . وكان عليه أن ينصرف والسيف مغروس فى عنقه ، مذبوح يركب العربة فيجد أن للوجوه قرنًا ، تطول وتطول حتى تخترق سقف السيارة . وجد نفسه مربوطاً فى العامود من عنقه . وهو يحمل الجزأين المكسورين من رأسه . ومع ذلك فإن الجميع يرفضونه ؛ ويبتعدون عنه ، ويسرقونه . لا لشىء إلا لمجرد أنه « ثور هادىء عاقل » . العقل والاتزان مرفوضان ؛ يجعلانه غريباً بين الثيران الهائجة المجنونة التى تضغط عليه وتمتهن وجوده ، ولا تتيح له فرصة التمايز والتفرد .

وفقدان « العقل » ، و« الوعى » سمة أساسية ومَعْلَم من معالم هذا المجتمع الواقعى . حتى العمال الفعلة الذين يمثلون الفئات الدنيا فقدوا عقولهم وأخذوا يبحثون عنها فى « القاع » حيث التراب ، فسقطت عيونهم فيه (نظرت للباعة حولى ، وجدت عيونهم ملقاة فى التراب . سألتهم : - لماذا سقطت عيونكم ؟ ماذا حدث ؟ قالوا : التهمت المعاول عقولنا ! وداروا يبحثون عنها بين الأنقاض . فضبطهم المهندس ، قال لهم : ماذا تفعلون ؟ - نبحث عن عقولنا . قال : احملوا هذه الأحجار واملأوا اللوريات . إنكم ستجدون فيها عقولكم :) ص ٤١ .

وما دام الجميع قد فقدوا عقولهم ، التى تميزهم عن الكائنات الأخرى ، فإنهم أصبحوا يتساوون معها . ولا ضير إذن من أن يجعلهم الكاتب أرقامًا أو حروفًا أو ثيرانًا أو مكاتب ، إن قصة « جولة ميم المملة » يحتل الحرف « ميم » مكان الصدارة فى العنوان ، وهو الشخصية المحورية فى القصة . وإلى جانبه الحرف « س » و« غ » و« نون » . وقد أشرنا إلى دلالة الحرف « ع » فى قصة « الثور الذى ذبح الرجل » . وشخصيات قصة « رجل معلق فى دوسيه » ليسوا إلاَّ مكاتب « عاد إلى الديوان من جديد وفوجىء بالرجال المكاتب ، وقد ظهرت لهم أرجل خشبية زائدة . كل واحد صار له ٤ أرجل وفى داخل قلبه ثقب لمفتاح يدور » ، « سأقطع أرجلى الزائدة لكى لا أصير مكتبًا .. سأخلع قلبى وأدفنه لكى لا يصير ثقبًا مفتاحه يدور فيه من الثامنة إلى الثانية » . وثمة الصديق « ح » فى نفس القصة .

هناك « الدمية » و« البراد » و« الجثة » و« الشبح » فى قصة « مخلوقات براد الشاى المغلى » . أمَّا الأرقام فإنها أساسية فى قصة (اشتعال الرأس الميت) مجلة « قصص » - العدد الأول - يوليو ١٩٨٣ ص ٤ . « حضرت لجارك رقم ٨ . أنا رقم ٦ . حرام أن أتركك بلا عمل . ادخلى . ادخلى وامتصى دمائى بدلاً منه . زميلاتك فى الليل امتصصن كل الدماء » . « رقم ٧ رقم زنزانه وهو خارج السجن وداخل السجن من قاع الصندوق وخارج الصندوق » . إن التحول من المحسوس إلى المجرد قد تطور فى العصر الحاضر ؛ ولم يعد وقفًا على حسابات الميزانية والعمليات الاقتصادية حسابًا عدديًا معقدًا . وذلك لأنهَّ فى النظام الاقتصادى لا يتعامل الرأسمالى بألوف الجنيهات ، بل إنه يتعامل مع ألوف الزبائن ، وحملة الأسهم ، والعمال والموظفين .

وقد أصبح كل هؤلاء أجزاء فى آلة ضخمة ينبغى حساب شئونها . وليس الفرد فى هذه الآلة الضخمة سوى رقم من الأرقام ، أو وحدة مجردة ؛ كأنها لا تتنفس ولا تنبض بالحياة . غير أن التفكير المجرد بالكم والرمز قد تجاوز دائرة الإنتاج الاقتصادى ، وامتد

إلى موقف الإنسان من كل شيء ، ومن كل فرد ، بل وامتد حتى شمل موقفه من نفسه . هذا المعنى هو الذى أدركه محمد حافظ رجب فى « مارش الحزن » : (كل شيء يسير فى مداره بنظام . نحن ذرات ضئيلة غير مرئية داخل هذا النظام) . ص ٢٥ م . الكرة ورأس الرجل .

كل العناصر المحيطة ، والظروف الخارجية ، والتناقض بين ما يقال وما يحدث بالفعل ، وما يشاع عن الأمل فى الغد . مع وجود القهر الدائم فى « اللحظة » ، والإحباط المستمر « الآنىّ » ، هو الذى دفع بالإنسان - الفرد إلى عدم التصديق ، وإلى ما أجاد الكاتب تصويره من حيث إن شخصياته فى الأغلب الأعم تعيش « اغترابًا » دائمًا . إنها تستهدف « الصدق » والعالم من حولها كذوب ، مبنى على باطل . وهى تتغيا «الأمن » والمجتمع لا يوفر إلا « الوحشية » والقسوة والعنف . هى تحلم بعالم عقلانى منظم ، بينما تسرى الفوضى والعبثية بدعوى التغيير . وتتضافر « الغربة » مع « العبث » مع « الغثيان » وتتحد - جميعا - فى نسيج متشابك ، لتشكل عالما « مقلوبا » عند محمد حافظ رجب .

« هو غريب والليل هو الآخر غريب . ابن غير شرعى للزمن وابن غير شرعى لهذه المدينة » ؛ « أنا بينهم غريب لكن الغربة أصبحت عادة » ، « الآن أغلق عينى . أموت غريبًا كما كنت فى الشارع . اكتشافى لا فائدة منه . الليل ليل كما يراه كل الناس . والنهار نهار كما يجدون أنفسهم فيه » . ص ٢١ - ص ٢٢ - ص ٢٦ من مجموعة « الكرة ورأس الرجل » . و« ميم » يحمل جسده الصريع فوق كتفه ويسير يهتز من ثقله يبحث عن مقبرة « هناك فى مقبرة الغرباء سيدفن نفسه » ٩٤ . « أنت لم تجرب العيش أبكم ، تمشى وحدك بالشهور فوق الأسفلت بلا إنسان تحادثه . أنت عشت بلسانك كاملاً . لم يقطعه لك أحد . والرجال دفء متوهج حولك دائما » ٩٩ .

وكلمات البداية فى قصة (مخلوقات براد الشاى المغلى) تأكيد لهذا المعنى . (أنا رجل تكتنفنى الغربة فى كل الأركان . توقفت عن المسير مؤقتًا . أجلس الآن داخل علبة سجائر فوق رف . أعرض فوقها الحظ معلقًا فوق حبل : أوراق يانصيب . اقتحم غربتى رجل سمين) ٥١ ، (ترقبت من داخل غربتى حضور الزبائن لأسألهم عن سبب كراهيتى للمقهى » ، « تلفت حولى . نسيت كراهيتى للمقهى مؤقتا درت أبحث فيه عن مخلوق حى لأحادثه . لكنى لم أجد . وعثرت فى طريقى على جثة تتكىء فوق مقعد » .

هكذا نجد « الغربة » و« العزلة » و« التفكك » ، والمخلوقات المسحوقة فى هذا العالم الغريب تنتظر الانتظار القاسى الذى يدمر كل شىء . حيث يكون الزمن قاتلاً . بل إن الكاتب كثيرًا ما يقدم مخلوقاته خارج الزمن « بعد الساعة الرابعة والعشرين » ؛ « فى أى يوم من أيام القيامة الآن ؟ » . ومع ذلك فإنها - جميعًا - محاصرة ، مخنوقة ، منطوية ، تنزوى داخل براد شاى . أو فى علبة سجائر . أو فى أعماق شق . أو فى زوايا صندوق أحذية . **إنه اغتراب حقيقى وابتعاد عن العالم الخارجى** . دفعت إليه قسوة هذا العالم وتناقضاته ؛ وعوامل القهر التى تتضافر لتخنق الإنسان - الفرد ؛ أو لتسلبه حياته ووجوده وأحلامه .

وليس أدل على ذلك من أنه عندما خرج إلى الشاطىء سرقوا سرواله؛ فآثر الانزواء فى جحر ، مرعوبًا متوجساً ، خائفًا ، محمومًا . حيث يرى الصور المفككة المتداخلة التى قد تترابط فى النهاية ترابطًا مقبولا ؛ فى حين إنها تبدو - لأول وهلة - فاقدة منطق الترتيب المنظم . صور عن فانجلى وستليو ، واليونانية العجوز ، والمراهنات ، وماسح الأحذية ، والكهف ، والأحجبة ، وصبى المقهى ، وبائع السجائر ، والأقرع ، والقزم ، ومقطوع الساقين . إنهم جميعًا يشكلون عالمًا لا يتوفر وجوده إلا فى مقهى . بمعنى أن المكان أضفى ملامحه على الأشياء والأشخاص . فالبطل يقبع فى داخل علبة سجائر ، وصاحب المقهى فى براد . وسط هذه الأشياء قد يستمد الغريب وجوده . إذ الكل مسحوق مقهور ، وليس ثمة مفر منها معًا . لكنها الرغبة فى التواصل التى تدفع إلى محاولة التحرر ، بتحطيم السدود والحيطان العالية ، فى هذا العالم الذى تحاصره الغربة ، وتكتنفه العزلة .

والهروب إلى العزلة عند محمد حافظ رجب فى معظم قصصه القصيرة ، محاولة يائسة من شخصياته لإيجاد نوع من « الأمن الخاص » أو « الاستقرار الذاتى » ؛ بعيدا عن العلاقات الخارجية التى تتسم بالتعقيد ، والقسوة ، والضغط ، والقهر ؛ وتفضى إلى الانسحاق ، والطحن المؤلم . والانسان - الفرد إزاء هذه الضغوط والملابسات والظروف ، عاجز عن فعل شىء ، أو عن رد الأذى عن نفسه . إذ لا تتلاءم قوته الذاتية مع مجموع القوى الخارجية ؛ فيشعر بالعجز والضآلة ؛ مما يجعله يهرب إلى حيث العزلة فى « براد شاى » ، أو « علبة سجائر » ، أو داخل « دوسيه » معلق . وسرعان ما يتضخم الإحساس بالغربة ، ويتحول إلى « **غربة عن الذات** » ، **بعد أن كان اغترابًا عن الواقع**] .

إن « بطل » محمد حافظ رجب هو « **أغرب الغرباء** » كما يقول علماء النفس وعلماء

الاجتماع . فإذا كان الغريب هو ذلك الإنسان الشقى الذى ينطق وصفه بالمحنة بعد المحنة ؛ ويشعر بالاقتلاع فى هذا العالم ؛ حيث لا جذور تربطه به ؛ إذ إنه لا يقوى على الاستيطان فى وطن بنى بالماء والطين . فإن هناك نوعًا آخر أعمق منه غربة ؛ وهو ذلك الذى يكون غريبًا حتى وهو فى الوطن ، لم يتزحزح عن مسقط رأسه . هو ذلك الدى يكون غريبًا حتى وهو بين الآخرين ، هذا هو أغرب الغرباء . إنه وإن كان وسط الناس ؛ لا يضيع فيهم ، بل يظل غريبا عنهم ، لا يتقولب داخل قوالب آرائهم الشائعة ؛ ولا يتمذهب بمذاهبهم الجارية . بل إنه لا يرغب فى الاختلاط بهم ؛ لأنهم فى نظره – وفى الواقع – من عوامل ضياع ذاته الحقيقية وشخصيته الفردية .

يصف « أبو حيان التوحيدى » فى كتابه (الإشارات الإلهية) هذا اللون من الغربة ؛ وهذا النوع من الغرباء بقوله : (هذا وصف غريب نأى عن وطن بُنى بالماء والطين ، وبعد عن آلاف له ، عهدهم الخشونة واللين . فأين أنت عن غريب طالت غربته فى وطنه ، وقلّ حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه ! وأين أنت عن غريب لا سبيل له إلى الأوطان ، ولا طاقة به على الاستيطان ؟! الغريب من نطق وصفه بالمحنة بعد المحنة . إن حضر كان غائبًا . هذا غريب لم يتزحزح عن مسقط رأسه ، ولم يتزعزع عن مهب أنفاسه ، وأغرب الغرباء من صار غريبًا فى وطنه . وأبعد البعداء من كان قريبًا فى محل قربه ؛ لأن غاية المجهود أن يسلو عن الموجود ويَغْمِض عن المشهود ، ويُقصى عن المعهود) .

وكما سبق لنا القول إن محمد حافظ رجب لا يستند إلى نظرية نفسية أو إلى رؤية فلسفية معينة يسعى إلى تطبيقها فى تصوير « الإنسان » المغترب : أو إلى تبنى مفهوم معين للاغتراب . ولكنه – بالفعل – يصور واقعا ؛ قاده إلى تصويره ؛ الحرص على تحطيمه ، ورفضه ، والثورة عليه . وهو لا يعلن ذلك بإطلاق الشعارات الزاعقة أو الخطب الجهورية ؛ ولكنه يجعل « الواقع » المقلوب ؛ فى تناقضه ، وتقلبه ، ولا معقوليته ، هو محور الحركة والصراع فى القصة القصيرة . إنه لا يتمثل « ميرسو » بطل رواية البير كامى (الغريب) ؛ بقدر ما يعى الواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى والفكرى ، ودور الإنسان فيه ، وموقف الجماعة منه .

مجتمع يجرد الإنسان من هويته الإنسانية بتحويله إلى « شىء » أو إلى « ذرة » ؛ فاقد القدرة على الإحساس والشعور والتعاطف . مجتمع يوجد فيه أفراد متفردون ؛ لكنهم عاجزون عن التجاوب مع الأوضاع السائدة فيه ، والثقافة التى يفترض أنهم ينتمون إليها ، لكنهم يرفضون القيم العامة التى تسود فى هذه الثقافات التى يتقبلها أفراد

المجتمع الآخرون . مجتمع تزداد فيه سطوة القيودِ ممثلة فى قوة العادات والتقاليد والعرف ؛ وانحسار الديمقراطية ، وطغيان المادة ؛ مما يخضع الفرد لهذه السطوة تمامًا بطريقة تنمحى معها شخصيته المستقلة المتميزة ؛ بحيث لا يكاد يتمتع بكيان متمايز ومستقل عن الجماعة التى ينتمي إليها ويستمد منها كل مقوماته . عندئذ تكون حياته – من حيث هو فرد – عديمة الأهمية بالنسبة لنفسه ؛ وبالقياس إلى غيره من الناس ؛ مما يلجئه إلى الانتحار أو إلى حالة الاغتراب الدائمة عن الذات ؛ وعن الآخرين .

والاغتراب عن النفس ينطوى على شعور الفرد بانفصاله عن ذاته . وهو نمط من التجربة يرى الفرد نفسه فيها كما لو كانت غريبة عنه ؛ حين يصبح منفصلا عن نفسه ؛ وحين يفتقد المغزى الذاتى والجوهرى للعمل الذى يؤديه . ويمكن لنا أن نتبين هذا فى قصة « رجل معلق فى دوسيه » حيث يتعامل البطل مع جثته ، ومع أعضائه الشيئية ؛ كما لو كانت منفصلة تمامًا عنه .

وبالمثل يتعامل الابن مع الأبِ من منطلق الانفصام التام ؛ وعدم القدرة على الاتصال والتوافق . حيث يصبح الأب شيئًا « حانوت » يبيع للزبائن ؛ له جدار ، وبداخله موائد وملاحات ، لكن الابن يرفض هذا الواقع ؛ حتى لا يتحول إلى « حانوت » ؛ إلى شيء لا روح فيه ولا حياة ولا استقلال ولا شخصية . ومن ثم فإنه يشهر السكين فى وجه الحانوت . وهو بهذا ينقض على الواقع القائم الموجود ؛ بهدف تحطيمه والقضاء عليه . إنه غريب عنه ؛ رغم انتمائه الأولى إليه . لم يعد ابنا يرتبط بأب . بل إنه أسير بين يدى جلّاد له أنياب مخضبة بالدماء . والزبائن أصابع تحفر الأرض وتبنى البيوت وتصلح السيارات وتنغمس فى أطباق الفول ، وتضع القروش فى جيب فوطة الأب حانوت . وعمال المحل رجال متآكلون ، سجناء داخل وعاء الفول الضخم المغلق المعبأ بالبخار . وفوق الوعاء يتربع الأب حانوت . وزبائن المحل « أصابع الفقراء الجائعة » تضطهد أرجل وأذرع ورءوس الفقراء من عمال المحل . وإذا كانت الابن قد فشل فى توجيه الطعنة إلى قلب والده ؛ فإنه خرج طريدًا مقهورًا ، وبقى الحانوت والجدران وسطوة الاستغلال .

ذلك أن الإحساس الحاد بالغربة عن الجذور ؛ وعن الواقع ؛ وتناقض العالم المحيط بالإنسان الفرد ؛ حيث الأب الذى أصبح حارسًا لسجن الابن ؛ فى حين يتحدث عن الحنان الأبوي ؛ مع أنه يمارس مع ابنه علاقات الاستغلال البشع ، وخنق الحرية ، ووأد أية محاولة لإثبات الشخصية الفردية . إذ يظل الفرد محاصراً مخنوقًا ؛ لأن الجدران قائمة راسخة صلبة كالجبال .

وهنا لا يستقيم الحكم الذى أطلقه الدكتور شكرى عياد على هذه القصة ؛ مع رؤية محمد حافظ رجب التى انسحبت على معظم قصصه . فقد نظر إليها الدكتور شكرى عياد منفصلة عن نتاجه القصصى . يقول : (وتلتقي « الأب حانوت » مع « المربع الدائرى » فى فكرة ظلم الضعفاء لمن هم أشد منهم ضعفا ؛ حين تجعل زبائن مطعم الفول يقسون على العمال ، وصاحب المطعم يقسو على ابنه الذى يساعده فى العمل ، وتمزج بين التمرد على الاستبداد والتمرد على سلطة الأب فى إيحاءات فرويدية واضحة) القصة القصيرة فى مصر ط ٢ ١٩٧٩ ص ١٨١ .

الابن هنا إنسان ضائع ، يحيا وسط عالم تسوده القوة . وهو فى مواجهة القهر المفروض عليه يحاول أن يصطنع قوة موهومة يدافع بها عن وجوده؛ لكنه يخفق ؛ ويبقى ضائعا وحيدا ، كما تظل نظرة الناس إليه كحشرة كما هى دون تغيير . مثال ذلك بطل قصة « برهوتة والحمار المهموم » ؛ وبطل قصة « الأمطار تلهو » حيث تتكامل عناصر متعددة لتفصح عن طبيعة العالم الذى يحاصره فى كل مكان ، وهو عالم موحش متناقض ؛ يحتل فيه « البواب » سلطة « الأب حانوت » أو القوة الضاغطة التى تتخذ موقفًا مضادا للفرد ؛ لتوقعه فى قاع الخيبة والعجز والانزواء فى أركان الغربة والوحدة والضياع . والبطل هنا - كما كان فى « الأب حانوت » - يحاول الفعل لكنه ينهزم ، حيث يهوى من فوق السلم ليتحطم عموده الفقرى ؛ فلا يقوى بعدئذ على شىء . وتتأثر علاقته بزوجته . وكما أن علاقة الأب بالابن افتقدت جانبها الإنسانى ، فإن الزوجة - كذلك - تتغير وتتخذ علاقتها به شكلاً مغايرا لما كانت عليه قبل العجز والهزيمة . لأنه لم يعد قادراً على الفعل « أنا نصف رجل الآن » .

كذلك نلاحظ أن الزوج فى « ذراع النشوة المقطوعة » يشعر بغربته عن زوجته ؛ حين يتأكد من خيانتها له . والموظف الذى يعيش غريبًا ؛ وهو يعانى بسبب هذه الغربة ؛ وسط جمع من الموظفين أهملوه . ولم يعد له إلا المصير المؤلم « رجل معلق فى دوسيه » ، ويظل العجز عن تحقيق الأمل يلاحق الإنسان فى هذا العالم الغريب « الطيور الصغيرة » . حيث يبقى حبيساً كالطيور الصغيرة فى قفص مصنوع من قضبان حديدية جامدة وصارمة . فيكون افتقاد الأمن والراحة والاستقرار ؛ والإحساس بالاغتراب عن هذا الواقع الملىء بالخداع والزيف ؛ والذى لا يتحقق فيه أى نوع من التواصل الحقيقى . إذ يحتل القهر أسمى مكانة . وترتوى الخيانة من أصفى منهل « الأمطار تلهو » و« الطيور الصغيرة » . فلا نظفر بعدئذ بإنسانية أو حب أو إخلاص أو صدق . لأن كل ما سبق يتحد لينحرف بالإنسان عن جوهره ؛ وليفصل بينه وبين الآخرين .

لقد ابتعد الإنسان – بالقوة – عن الاتصال المباشر بكل عناصر هذا العالم المخيف . وهذه الظاهرة النفسية هى التى تجعل الفرد يحس بأنه غريب عن هذا الواقع ؛ بل غريب عن نفسه . لا يشعر أنه مركز العالم ، أو أنه خالق لعمله ، متحكم فيه . فقد باتت أعماله وما يترتب عليها ، سيدة عليه ، متحكمة فيه ، وليست ملكًا له . وقد يكون مخدوعًا فيحسب أنه يعمل ما يريد ، والواقع أنه مدفوع بعوامل تنفصل عن نفسه ، وتعمل من وراء ظهره . إنه غريب عن نفسه ؛ كما أن غيره غريب عنه – الأب والزوجة والموظفون ولاعبو الكرة – وهو لا يتصل بنفسه ولا يتصل بغيره كما هم فى الواقع ؛ ولكن فى حالة منحرفة من أثر القوى اللا شعورية التى تفعل فعلها فيهم . ويغدو الفرد فى النهاية وقد فقد نفسه كمركز تتجمع فيه خبراته الخاصة ، وفقد إحساسه بذاته ككائن مستقل له كيانه الخاص الذى لا يتوقف على شىء سواه .

ومن ثم تبدو صورة الانفصال شاملة فى قصص محمد حافظ رجب . وهى انعكاس للصورة التى تسود العلاقات فى المجتمع . إنه يتغلغل فى العلاقة بين الإنسان وعمله . وبينه وبين الأشياء التى يستهلكها . وبينه وبين الدولة . وبين غيره من الناس . بل بينه وبين نفسه . إن العلاقة بين الإنسان والإنسان فى ظل النظام القائم ، والواقع المفروض ، فقدت إنسانيتها التى تتميز بها ؛ وغدت علاقة بين فكرتين مجردتين ؛ أو بين آلتين حيتين – إن صح التعبير – تحاول كل منهما أن تستخدم الأخرى أو أن تستغلها ؛ فى ضوء إحساس عارم بالريبة وانعدام الثقة . وهنا الفصل بين الإنسان والإنسان قد أفضى إلى فقدان تلك الروابط الاجتماعية العامة التى كانت معروفة فى القديم . لذا فإن المجتمع أصبح مؤلفًا من أفراد ، كل منهم غريب عن الآخر . وهو المعنى الذى توصل إليه محمد حافظ رجب فى قصصه القصيرة **وكأنه يريد أن يقول إن « الاغتراب » نوع من الوباء الذى خلقته عوامل اجتماعية واقتصادية وسياسية** ؛ أصبح بها ومعها يهدد البناء الاجتماعى . وإن اتخذ صورًا وأشكالًا متنوعة ؛ كالانسلاخ عن المجتمع ، والعجز عن التلاؤم ، والإخفاق فى التكيف مع الأوضاع السائدة .

ولعل التأمل الدقيق فيما تضمنته قصة « جولة ميم المملة » يقودنا إلى بلورة صياغة لعالم محمد حافظ رجب ولكثير من مفاهيمه . تأتى فقرة البداية على هذا النحو : (**تدحرج ميم داخل المأزق المجنون . رياح** تندفع من كل الثقوب تدحرجه . ظل يتدحرج . يتدحرج ملتاث العقل) . فالبطل محاصر ومخنوق داخل المأزق المجنون . الحصار اللا معقول . والقوى العاصفة العاتية تعمل على دحرجته من كل صوب

وحدب . وهو لا يملك إلاَّ الاستجابة لها صاغرًا فاقد القدرة على التفكير ، والوعى ، والتصديق .

ثم نقرأ ص ٨٧ (عاد يتدحرج من جديد . وتذكر كلمات أبيه له فى الماضى : ياابنى . أنت قاتلى ، وقاتل أبنائك وأبنائى . صرخ فى أبيه : أصمت أصمت . يجب أن أذبحك لأتحرر .. وليتيتم الأولاد . لا يهم . حريتى : الهدف : خروجى من العادة) .

هنا يتجسم الانفصال حيث الإنسان غريب عن الإنسان . الابن قاتل أبيه – ماضيه – وقاتل أبنائه – مستقبله – والهدف هو الحرية الفردية ؛ لأن سلطة الأب كانت جبارةً قاسية . والذبح هو السبيل الوحيد للقضاء على الماضى ، والعادى ، والمألوف . والغاية هى الخروج من التقليد والعادة . لم تعد ثمة وشائج ، ولا صلة رحم ، ولا شفافية ، ولا حوار عقلانى معقول . لأن الكائنات ، والأشياء ، والأحداث ، والوقائع ، غير عقلانية ولا معقولة . الأب غريب عن أبنه . والأبناء غرباء وكذلك الأحفاد ، والصمت هو الطريق الممهد للذبح ، فى سبيل الحرية . وثمة تمرد ، وثورة ، وغضب من أجل الخلاص والحرية . كما أن عدم التوافق أو الانسجام أو الاتصال ، حيث الضدية ، علامات بارزة فى هذا الواقع الموجود .

وتقودنا هذه العلاقة إلى قمة العبث والغيان : (دس يده فى صدر أبيه . أخرج قلبه . مد السكين وذبحه . وارتمى الأب فوق بلاط الدكان . فداس فوق جثته ومسح الدماء من السكين : الآن تحررت من البكم ، تحررت يا سجناء . الدكان سجنه ، بناه الأب ، ليظل للأسرة مقبرة مفتوحة) ص ٨٨ . السكين هنا هى الوسيلة كما كان وسيلة الابن فى قصة « الأب حانوت » . الأب والابن والسكين ثالثهما . وهو فى يد الابن فقط دون الأب . هناك كان العجز ؛ وهنا كان القتل . والأب يرتمى مضرجًا بالدماء فوق بلاط الدكان . حيث يمثل البيئة المكانية التى يتم فيها الظلم ، والإظلام ، وكبت الحرية ، وموطن الاستغلال . وحانوت الأب كان هو السجن الذى بناه الأب لممارسة كل صنوف القهر ، وخنق الصوت ، ووأد أية محاولة للانطلاق . ورغم ذلك الانتصار الخادع يعود الإنسان إلى الوحدة ، والوحشة : (أحس ميم فوق أسفلت الشارع أنه وحيد . وحشة لا تغتفر منه ومن العالم معه . وتاقت نفسه إلى مخلوق آخر يحدثه براغيث المأزق المجنون . يتدحرجون مثه فيه يجلبون له **الغثيان ، الغثيان**) ص ٩٢ . الوحدة ، الغربة عن نفسه ، وعن العالم . والمخلوقات إمَّا أرقام أو أشياء أو حشرات ؛ واقع يثير الغيان . والانفصال التام عن الذات . وانشطار الواحد إلى اثنين لاعلاقة سوية توحد بينهما . عبث . فوضى : (حمل « ميم » جسده الصريع فوق كتفه وسار يهتز من ثقله .

يبحث عن مقبرة . هناك فى مقبرة الغرباء سيدفن نفسه . ولمًّا رأى أنه لا يمكنه الاستمرار فى السير وجثته ينقلها من كتف إلى كتف ؛ أسرع وقفز إلى الترولى وهو سائر ، ووضع الجثة على مقعد وجلس هو على مقعد آخر : إلى أين يسير به ؟ إلى الغموض الذى لا يعرفه . يجد فيه الراحة من كل هذا العذاب المتصل . هذا هو مقصده . وجاء الكمسارى يطلب ثمن تذكرتين . قال « ميم » وهو يشير إلى جثته : هذا النائم معى . وأنا وهو ليس معنا نقود) ص ٩٤ .

ويستمر الكاتب فى تصوير هذا العالم البارد ، وتلك الجثث الميتة ؛ ومفردات الواقع العبثى الذى يثير الغثيان ، (تلفت « ميم » حوله . فوجد عددًا من الجثث تجلس متكومة بعضها حول بعض تحتسى الشاى ، وتدخن اللفائف ، وخلف كل جثة قدمان معلقتان فوق المشجب على الحائط . اقترب « ميم » منها وهو يرتعش . هل يمكننى الجلوس ؟ . قالت جثة وهى تدخل رأسها فى كوب الشاى الساخن تدفئه فيه لحظة ، ثم ترفعه منه لتعاود الاشتراك فى المناقشة مع الأخريات : – علق قدميك واسترح ؛ ماذا كنتم تقولون ؟ . خلع « ميم » قدميه وعلقهما على الحائط خلفه . وجلس يستمع . كانت هناك جثة فوق عينيها نظارة طبية . تمسحها بين لحظة وأخرى . لتصفو أمامها الرؤية . أصيب « ميم » بالإغماء لمدة دقائق حتى كفت الجثة عن الكلام ممتقعة الوجه . ولمًّا أفاق لكز أول الجثث . سألها هامسًا : – ماذا تقولون ؟ – نعمق الشعور . ليجف الملح . ويتقيأ البحر ماءه . قال « ميم » : لم أفهم شيئًا . قالت الجثة : – اشترك فى المناقشة معنا وأنت تفهم . بشرط أن تكون مشتعلاً وغاضبًا دائمًا . – ولكننى مللت كل هذا الافتعال . كله عبث) ص ١٠٢ .

لم يعد الغضب والتمرد والثورة وسائل تجدى مع عدم الفهم والتواصل . ولم تعد تثير اللامنتمى الذى يستشعر الغربة عن نفسه ، وعن عالمه الميت الممقوت . فالكل باطل . وما هذه الدمى التى تتناقش وتتحاور إلاَّ أشكال تؤكد عبثية الوجود ولا معنى الحياة . ويبقى الحزن دمًا فى داخل الإنسان . ويصير اللسان حجرًا أبكم لا ينبس . ويسير الإنسان وحده فوق الأسفلت بلا إنسان يحادثه أو يأمن له أو يتواصل معه . (هنا نكست رأسى بحزن : ليس الأمر أمر جديد أو قديم يا امرأة . إنها حكاية الحيرة . **حكاية كل الطيور الصغيرة مثلى ومثلك التى لا عش لها . ولا تعرف كيف تبنى العش . ولو عثرت عليه لبعثرت قشه . إنها طيور لا تعرف أين تستقر . ولا أين تبقى . ولا أين تقف . وإلى أين تطير . إنها حكاية رعب دائم . ومطاردة مستمرة)** ص ١١٠ قصة « الطيور الصغيرة » .

يحمل « ميم » جثته على كتفه ، ويسير إلى « الغموض » الذى لا يعرفه : يجد فيه الراحة من كل هذا العذاب المتصل : « القلق يولد أبناءه قلقا ثم قلقا ثم قلقا » ص ٩٨ . هكذا البطل دائمًا ، الغريب أبدًا : ينوء بحمل ماضيه وحاضره ؛ ويدفع دفعًا إلى عالم لا يعرفه ؛ ليظل قلقا على الدوام . هذا القلق ، وذلك الغموض ، يولدان لديه غضبًا ورفضًا يقودانه إلى الثورة ، أو إلى الانعزال . والغضب هنا أتى رد فعل عنيف للظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى يعانيها المجتمع . ومهما تصور القارئ أن الكاتب يبتعد عن واقع الحياة فى مجتمعه ؛ فإنه سوف ينتهى إلى عكس ذلك ؛ عندما يتفهم أسلوب الكاتب ؛ وشخصياته ، ومفردات القصة ، وأدواته الفنية . ذلك أن قصص محمد حافظ رجب تصور لحياة الاجتماعية والسياسية لمصر إبان كتابتها ؛ وتوضح مشاعر الخيبة التى أصابت جيل الكاتب تجاه واقع مفروض مرفوض . لذا كان غضب الأبطال وانعزالهم وإحباطهم . يجد الفرد نفسه معزولاً لا أحد يتجاوب معه ، ولا أحد يدرك موقعه وموقفه ، ولا أحد يهتم بما يعانيه . من أجل ذلك تولد لديه إحساس بالعزلة ، والوحدة ، والغضب ، نتيجة ما يعيشه من إحباط نفسى وشعورى وفكرى واجتماعى .

كما أنه يعالج قضية الحرية ، والأمن النفسى ، واستقلال الشخصية ، وكل ما يولد الخوف واليأس لدى الإنسان المصرى المعاصر له . ولعل قصصه بذلك تشكل صوتًا رافضا ضد عوامل القهر والخوف والرعب ، التى يجد فيها الإنسان نفسه غير واثق من أى شىء . ونحن نلاحظ أن قصصه – غالبًا – تجرى حوادثها فى « مكان » ضيق محدود ؛ وزمان أشد ضيقًا ومحدودية . ورغم ما ترمز إليه وتوحى به ؛ من حيث الاختناق والحصار والسجن والقيود ، فإنها من ناحية أخرى تمثل ملجأ للشخصية ، أو للفرد ، تحميه من شرور العالم الخارجى المحبط . وكأنها أداة تعذيب وإيلام ، أو مهرب للخلاص ، فى وقت واحد ؛ حيث يتوفر مناخ العزلة والوحدة .

يذهب محمد حافظ رجب إلى أن : « حياة العذاب وطول المعاناة الغريبة فجرت أحشاء الإنسان ، ووضعه فى القوالب الحديدية جعل الحاجة ماسة إلى **تصوير متفجر دموى الملامح والمضمون** ... إن العالم المقلوب فيه روعةٌ وإبداعُ ولابد من الإحاطة به والولوج إلى أسراره ومتاهاته الحافلة .. إن عجينة الإنسانية محيرة ومدهشة . من هذا كان لابد من الدهشة التى تستولى على آفاق الرؤية للكاتب الفنان ... إن الرجل ليس هو المنظر المواجه للناس : إن قاعه وإدراكه وأفكاره تحتاج إلى كل الفنون لتصويره .. إن المعاناة الجديدة تفجر محتويات لم توجد من قبل ؛ لذلك يستلزم الأمر معاناة القارئ

المقابلة لجهد الفنان الكاتب حتى تتم المعايشة المشتركة » . مجلة (نادى القصة) السكندرية - العدد السادس والثلاثون - ١٩٨٨ - ص ٨-٩ .

فى هذه الفقرة حدَّد الكاتب رؤيته الفنية ؛ وأسرار حرفته ، وما يتطلبه من القارىء . لأنه - كالغريب الذى تدور حوله كل القصص - ثائر فى وجه القيم الشائعة التى يتشبث بها الناس . ولا يحتفل بظاهر الأشياء والأناسى والعلاقات والنظم والقيم والأخلاق . لأنه يستهدف الكشف عن معنى وجود الإنسان فى الأرض ؛ بإمعان النظر فى الفوضى التى تحيط به ؛ وبالسعى إلى تحقيق إرادته وإضفاء غاية على وجوده . إنه - الكاتب والغريب - لا يخدع نفسه ، كما تفعل النعامة عندما تدفن رأسها فى الرمال وهى تحس دنو الخطر منها ، فيتوهم أن اليقين فى جانبه ؛ نظرًا لأنه يخشى الاعتراف بما تنطوى عليه الأشياء من فوضى .. فى حين أنه - الكاتب والغريب - يريد أن يحقق قدرًا أكبر من الفاعلية عندما يواجه ما يحيط به من فوضى واضطراب وتناقض وتفكك . لأن هذه المواجهة تقتضى منه استجماع شجاعته كى يخطو بها خطوة على الطريق الصحيح .

إنه ككاتب جاد يدعو الناس - بالفن - إلى الوعى واليقظة بما يدور فى دخيلة أنفسهم أولاً ، وبما يحدث فى المجتمع الخارجى ثانيا . ولن يكون ذلك بتسجيل الظروف الاجتماعية تسجيلاً أمينًا دون أن يبذل من جانبه أية محاولة للحكم عليها . ذلك أن الأدب الذى يكتفى بتصوير ما يجرى فى المجتمع - بأمانة - دون تمحيص أو تعليق أو وعى أدبٍ يفتقر إلى الفهم الصحيح والإدراك السليم ؛ (فالأدب لا يمكن أن يسمى أدبًا حقيقيًا إلاّ إذا اعترض على كثير من الأفكار السائدة واتصف بقدر من التأمل يزيد عمّا يتصف به الآن) انظر مقال د . رمسيس عوض - « أدباء الجيل الغاضب يدعون إلى الإيمان » - مجلة (الفكر المعاصر) العدد ٢٨ - يونيو ١٩٦٧ . ص ٧١ .

ويطالب الكاتب قارئه بإعمال عقله ويقظة ذهنه ، والاجتهاد فى إعادة تشكيل العالم الذى يواجهه أثناء القراءة . لأنه عالم غير عادى ، وقد لا يكون مألوفًا : شخصيات ، وأحداث ، ولغة ، وفكر ، وقضايا ، وأشياء . سوف يجد أن الزمن المرتب ترتيبا منطقيا وواقعيا قد انهار ؛ وحلت محله تركيبة جديدة للزمن يتداخل فيها الماضى والحاضر والمستقبل ، بلا ترتيب ودونما اتساق . إذ قد تتزامن فى آنٍ معًا .

واتسع ميدان القصة القصيرة للُغة ؛ بحيث أتيح للكاتب اقتحام ميادين متباينة فى السرد والحوار . يجريٍ فيها الكاتب مغامراته وتجاربه ؛ حتى يستكشف ويقتحم ،

ويغوص ، ويجدد ، وفقا للموضوع ، وللفكرة ، وللشخصية ، والعالم الداخلى الذى يستبطنه ، والعالم الخارجى الذى يعيد ترتيب عناصره المشتتة الفوضوية . إلى جانب عناصر أخرى تداخلت مع العناصر الفنية المعروفة ؛ مثل وجود الحلم ، واللاوعى ، والداخل مع الخارج ، والظاهر بعد الباطن . وسيطرة الحوار والجدل ؛ فلم تعد للسرد مكانته الأساسية ، وتلاحمت الضمائر ؛ وتنوعت . وحل الصمت أحياناً محل الصوت . إلى غير ذلك مما جاء متسقًا - فنيًا - مع الرؤية الجديدة . وهو ما يستلزم جهدًا من القارىء لا يقل عن معاناة الكاتب أثناء العملية الإبداعية .

وليس من شك فى أن الكاتب واعٍ بإشكالية القصة القصيرة ، وما تتطلبه من قارئها من معاناة ، حتى تتم المشاركة والمعايشة . وهذا هو الذى يقول به فرانك أوكونور فى (الصوت المنفرد) : (يوجد ضمن الخصائص الغالبة للقصة القصيرة شىء لا نجده كثيراً فى الرواية . إنه الوعى الحاد باستيحاش الإنسان . والحق أننا نكون أصدق لو قلنا إننا إذا كنا نعيد قراءة رواية أثيرة لدينا تنسمًا للألفة فإننا نجد أنفسنا تجاه حالة مناقضة تمام المناقضة لذلك ونحن نقرأ القصة القصيرة . إن القصة القصيرة أقرب إلى الحالة التى يمثلها قول بسكال : « إن الصمت الأبدى لهذه الآماد اللانهائية يرعبنى ») ص ٤ . كان الكاتب مهتما بضرورة أن يضع القارىء ، من خلال حركة الأسلوب ، أمام حركة نفسية تمحى منها الصفات الفردية بقدر الإمكان . وأن يكون لب هذه الحركة النفسية هو « الجدل » بين « الانسان » و« الأشيىء » : بحيث يبعث هزة غامضة منعشة ، أو نوعًا من الأضطراب الانفعالى يجعل من المحكن أن ندرك - دفعة واحدة - موضوعا أو شيئاً كاملا بكل تعقيداته الممكنة ؛ بل بكل أعماقه التى لا يسبر غورها إن كانت هذه الأعماق موجودة .

ومع غرابة العالم الذى يصوره ؛ والشخصيات التى يحركها ؛ والفكر التى تشكل رؤيته ؛ فإنه كان واعيًا بحتمية التحام الشكل بالمضمون ، وعيه بالالتحام اليومى بواقع الحياة فى المجتمع المصرى . فكما نجد لديه أسلوبًا يبدو لدى البعض شاذاً ، فإنا نقرأ له هذه الفقرة فى قصة (عظاء فى الجرن) : (قالت العمة : اخلع حذاءك ، والبس البيجامة . وتعال بجانبى . يا أقدام المتعبين ألن تكفى عن التجوال . الحذاء تحت السرير . البيجامة فوق الجسد المتعب . ملابس السفر والترحال وضعها جانبا . ارتاح هدأ قليلاً . صعد فوق السرير . جاءت فاطمة . ظلت صامتة . بادلها نظرات صامتة . سحبت نظراتها من الركن . هو فى الركن . نظرت إلى أمها فى المنتصف . قالت العمة : كيف أبوك ؟ قال : كما هو قالت وعملك ؟ قال طردنى المعلم من الدكان . قالت

فاطمة : أظنك هربت منه ؟ قال بحدة : ولن أعود إليه . سأشتغل هنا . قالت العمة : أأكلت ؟ قال نفسى مسدودة . قالت لابنتها : هاتى له يابنت طبق قرع) ص ٨٤.

ويخطىء من يظن أن لغته معقدة أو أن أسلوبه غير مستقيم . إذ يحتاج التعامل مع قصصه إلى تهيئة نفسية أولاً . واستعداد للقبول والاستكشاف ؛ منذ البداية ؛ وليس رفضًا حادا قبل البدء . عندئذ سوف يكتشف قارئه أنه أمام كاتب فنان ؛ لا غرابة لديه ، ولا استعلاء ؛ ولا تعقيد . له رؤيته ، التى صاغها بشكل فنى جديد ، لم يألفه القراء آنذاك ، فاتهم بالإغراب والسيريالية ؛ لأنه لم يجعل « التقليد » هدفه ، ولا القدماء « أساتذته » . وتكفى دراسة بعض القصص التى أشرنا إليها ، ووقفنا عندها ؛ لتأكيد ذلك . بل إن دراسة قصة (جولة ميم المملة) تكفى وحدها للدلالة على تميز عالمه ؛ وعلى وضوح رؤيته ، واستقلال شخصيته . كما أنه من اللافت الإشارة إلى أهمية دراسة تأثير محطة « الرمل » ؛ والاسكندرية بشكل عام ، إذ إنا نجد ظلالها فى معظم قصصه ، مثل « حديث بائع مكسور القلب » و« جف البحر » و« مارش الحزن ، و« مخلوقات براد الشاى المغلى » ، وغيرها .

* * *

عـز الدين نجيب

لا يقف محمد حافظ رجب وحده ممثلاً لصوت التجديد والثورة ؛ ولكن يلتقى معه كل من عز الدين نجيب وأحمد هاشم الشريف وضياء الشرقاوى وأحمد الشيخ ثم محمد ابراهيم مبروك فى هذه الفترة . الاهتمام بالداخل ، وتصوير عبث الوجود ، وتجسيد غربة الإنسان ، والحصار الذى يقع فيه الفرد ، والإحساس العام بالعجز ، والاختناق . وكذلك المطاردة والكوابيس ، والأحلام ، والزحام ، والخوف . هذه هى المعانى ، والموضوعات التى تعلن عن صوت فريد جديد ، منبت الصلة عن أساليب التعبير السابقة التى شهدتها القصة القصيرة المصرية .

ومع التفاف موضوعاتهم واتحادها – فى الأغلب الأعم – فقد كانت لكل منهم أدواته ، ووسائله ، والبناء الفنى الذى يسم قصصه . بمعنى وجود أصوات خاصة ذ ت نغمات تتوافق وتنسجم مع الصوت الجماعى المنفرد . فقد صحب هذه المضامين الجديدة محاولات متنوعة للتجديد فى الشكل القصصى ؛ بالإفادة مما يقدمه الفن التشكيلى ، وطاقات اللغة ، والموسيقى ، والفلسفة ، وعلم النفس ، والسينما .

ولئن دلَّ هذا على شىء ؛ فإنما يدل على أن سياسة النظام – فى الستينيات – لم تكن تفرض خطاً فكريا أو أدبيًا أو فنيًا أو نقدياً . وأن الاستجابة للواقعية الاشتراكية ؛ تبع من الكتاب أنفسهم ، تعبيرًا عن إيمانهم بالتطبيق الاشتراكى الذى أخذت به الدولة : اقتصادياً واجتماعياً وسياسيًا . أما شباب الأدباء فإنهم يفجرون ينابيع النقد ، وإعادة النظر ، بشكل جذرى فى كل المسلمات التقليدية : ماديًا ومعنويًا . وكانت القصة القصيرة من أقدر الينابيع التى تفتحت بالتمرد ، والنقد ، والعطاء ، والتجديد . حيث شهدت تيارات خلاّقة من إبداع شباب الكتاب : تدين ، وتخلق ، وتحاول التعبير عن إنسان هذا المجتمع ؛ وإعادة تغيير نظرته إلى الحياة ، وتعميق شعوره بها . بحيث يسعر بكيانه وحيويته ، وبالتكامل معها ، فى وقت واحد .

وسرعان ما سرت نغمة التجديد بين كل من اقتحم ميدان الكتابة فى القصة القصيرة ؛ دون عزل عن واقع الإنسان المصرى . يبدو هذا من الإهداء الذى تصدر مجموعة (الأحلام . الطيور . الكرنفال) لأحمد هاشم الشريف وأحمد يونس وأحمد الخميسى ، (إلى الجيل الجديد الذى يحاول استكمال الحرية فى التعبير الفنى ملقيًا الضوء

على واقع الإنسان الحديث ، ومسئولياته ، وآماله فى التقدم والسلام) . ويهدى وحيد حامد مجموعته الأولى (القمر يقتل عاشقه) : (إلى جيل من الشبان يسعى بجهد وإصرار . إلى جيل هو الأمل .. أقدم .. القمر يقتل عاشقه) . هناك وحدة منطلق ، وموقف ، واتجاه .

. ● عز الدين نجيب صاحب الرؤية التشكيلية أحد هؤلاء المجددين . شارك وهو فى العشرين من عمره (من مواليد ٣٠ ابريل ١٩٤٠) فى إصدار مجموعة قصصية مع عدد من الأدباء الشبان بعنوان (عيش وملح) ١٩٦٠ قبل تخرجه فى كلية الفنون الجميلة بعامين . ثم ما لبث أن أصدر مجموعة خاصة به فى يناير ١٩٦٢ بعنوان (أيام العز) . وهذا يعنى أنه انفرد بإصدار كتاب مستقل ؛ قبل كثير ممن كانوا يضعونهم فى مصاف رواد الستينيات . أمّا مجموعته الثانية (المثلث الفيروزى) فإنه أصدرها ١٩٦٨ ، مقدمًا لها يحيى حقى بكلمة تكشف عن ملامح مميزة لهذا الكاتب الشاب . بعدئذ جاءت مجموعته الثالثة (أغنية الدمية) التى صدرت عن منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٧٤ . ثم ما لبث أن أصدر طبعة ثانية مضيفًا إليها بعض القصص ، عن دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٧ .

لم يكتف بما أصدره من مجموعات ؛ وإنما واصل النشر فى الصحف والمجلات مثل « المجلة » و« الكاتب » و« الثقافة العربية » و« صباح الخير » و« الشهر » و« روزاليوسف » و« المعرفة السورية » و« نادى القصة » و« إبداع » . وكانت قصصه القصيرة الأولى قد نشرت فى صحيفة « المساء » ١٩٦١ . لكنه فى السنوات الأخيرة توفر على الاهتمام بالفن التشكيلى إبداعاً ونقدًا دون أن يهب القصة القصيرة ما كان يهبها إياها حتى بداية الثمانينيات . حين استطاع الجمع بين الفن التشكيلى وكتابة القصة الحديثة . إذ واكبت كتاباته - دائمًا - إنتاجه الفنى التشكيلى .

وإذا كان أبناء الجيل السابق قد اتهموا شباب هذا الجيل من الكتاب الذين بدأوا مع أوائل الستينيات بأنهم لا يفهمون ولا يدركون ، وليست لديهم الأصول الفكرية والثقافية التى تدفع إلى تصديق تجاربهم والاعتراف بها ؛ فإن التأمل الدقيق فيما كتبوه من قصص أو رسموه من لوحات ، أو أطلقوه من آراء يدحض ذلك ويرد عليه . ذلك أن عز الدين نجيب - مثلا - يعرف خطواته الفنية جيدًا ، ويستند إلى رؤية محددة ، ويقنّن لكل مرحلة . يضاف إلى هذا وعى عميق بالقضية الاجتماعية ، ودوره - كاتبًا - فى كيفية التعبير عنها .

ومن يقرأ أقواله التى نشرتها له مجلة (الطليعة) العدد ٩ السنة الخامسة - سبتمبر ١٩٦٩ ، فإنه سوف يجد نفسه أمام ناقد واع مدرك لأبعاد العملية الإبداعية ، وأهدافها ، يقول : (أعتقد أننى أكتب أو أصور ، لأقول رأياً ما فى الواقع الذى أعيشه . لقد عشت هذا الواقع قبل أن أفكر فى التعبير عنه . واهتديت مبكرًا إلى الفلسفة التى أستطيع أن أفهمه من خلالها . وقد قدمت لى الإجابات عن كل اسئلتى الحائرة أمامه وأمام العالم . ارتبط الأدب والفن عندى بقضية التغيير الاجتماعى ، وتمزيق القشرة الخارجية للصراع الطبقى وتفجيره ، وفضح الظروف الخارجية التى تسحق الإنسان الفرد وتهدر حريته وإرادته . باختصار كل الواقع الخارجى الذى يضغط على روح الإنسان ويتحول داخلها إلى واقع نفسى مريض يدفعها إلى الضياع والاغتراب) ص ٤٤.

وفى ضوء هذه الرؤية تجده يصنف خطواته الفنية : (.. وكانت قضية الصراع الطبقى هى القضية الرئيسية فى معظم قصص المجموعة الأولى « أيام العز » . بينما كان ضغط الظروف الخارجية على الإنسان الفرد ومحاصرته حتى الهزيمة هو محور معظم قصص المجموعة الثانية « المثلث الفيروزى » بعد ست سنوات . وفى القصص التى كتبتها بعد ذلك لم يعد الأشخاص عندى صرعى الضياع والغربة واليأس يمضغونها فى استسلام أو استغراب ، بل اكتسبوا شيئا من التمرد الذى قد ينتهى بدمارهم) .

ويستمر الناقد لنفسه قائلا : (لكننى لا أقف محصورا فى إطار القضية الاجتماعية بل أسعى إلى أن أصل من خلالها إلى التعبير عن هموم إنسانية ووجودية ، تعكس الضغوط التى يعانيها الإنسان فى الحضارة المعاصرة . وهذا لاشك يترك أثره فى أسلوب كتابتى ؛ فأحيانا يتلون بلغة الشعر ، أو يلغى منه الزمن الميكانيكى . ويصبح الزمن والكائنات هى ما تشعر به الشخصيات أوتراه . كما أننى فى التصوير لم أعد أهتم بالشكل الواقعى والبعد الثالث ؛ وأصبحت العلاقات الديناميكية للأشكال والألوان والخطوط وثراء السطح ، مشاكل أساسية لى كمصور) .

ماذا يقول النقد بعدئذ ؟! فنان ناقد يتحدث فى اللغة ، والصورة ، والزمن ، والقضية الاجتماعية ، واللون ، والصوت ، والاغتراب ، والتمرد ، والضياع . ومع ذلك فإن الذين تعرضوا للقصة القصيرة فى الستينيات احتفوا بغيره ، وقدموا الأضعف فنيًا وفكريًا ، ونصّبوه رائدًا . وقد واجه عز الدين نجيب الشلليين أول ما واجه مع الأيام الأولى لقدومه من القرية إلى المدينة . وتنبّه إلى الدوافع الخفية وراء بدعة صراع الاجيال ؛ الذى لا يستند إلى « قضية » أو « فكرة » أو « عقيدة » ؛ كما أنه لا دخل

فيه للقوى الاجتماعية والسياسية . واهتدى إلى أن الشللية تزدهر « حول مستنقع المصالح » . بعد هذه القناعة أخذ فنه مأخذ الجد ؛ دون الانشغال بغيره من الترهات .

والمدخل الحقيقى لعالم هذا الكاتب الفنان هو محاولته تشكيل الرؤية ؛ أو رؤيته التشكيلية ، وما قام به من استخدام اللون والصوت والصورة ، والظلال والأضواء ، فى التعبير عن الواقع الاجتماعى ، من وجهة نظره هو ، التى قد يشترك فيها مع رفاقه ، مع تمايزه فى التوسل بأدوات وأساليب جد متباينة ، وقد يلفت الانتباه أن له قصة بعنوان « البحث عن لون » ؛ وأنه فى الطبعة الثانية لمجموعته (أغنية الدمية) أعاد نشر قصة « الأقنعة » بعنوان « عقد من الخزف الأزرق » . فالخزف مادة يتعامل الفنانون معها باعتبارها أداة من أدوات التشكيل ؛ والزرقة لون من الألوان التى لابد منها فى العمل الفنى التشكيلى ، والأكثر من هذا أن بطل قصة (ظل السكين) ينتهى تفكيره فى محبوبته (بمجرد ابتعاده عنها أو انشغاله بكتاب أو بلوحة) ص ٢٣ مجموعة المثلث الفيروزى . ولك أن تلاحظ استخدام كلمة « ظل » فى عنوان القصة : و« الفيروز » كلون من عنوان المجموعة .

ويصور حركة البطل فى قصة « المثلث الفيروزى » هكذا : (احتضن اللوحة وغادر حجرته فى « البنسيون » الرطب ، على السلم تقابلت عيناه بمربعات ومستطيلات من الزجاج الملون بشتى الألوان فى الشباك الكبير المطل على المنور . وفى الدرجة التالية من السلم واجهته صورته منعكسة فى المرآة الضخمة عند « البسطة » . الضوء المشع من الشباك يلون وجهه بألوانه المتداخلة ويوحى له بغرابته عن نفسه) ، وأشخاص لوحاته كانوا (رفيعين عراة ، تتداخل وتتقابل فيهم الألوان الرمادية والسوداء والبنية الداكنة) ص ٩ .

الصورة ، والضوء ، والألوان المختلفة ، وانعكاسات الصورة فى المرآة ، والمربعات والمستطيلات عناصر لافتة فى هذه القصة لا نظفر بها على هذا النحو فى قصص غيره . وهى هنا موجودة لا للتزيين أو الزخرفة والنمنمة كحلية ؛ وإنما هى مقصودة ؛ وملتحمة « بالداخل » ، والحالة النفسية التى يريد أن يلقى عليها الأضواء أو الظلال ، « وأشعة الشمس المنسكبة على زجاج مكتبه من النافذة تنعكس على زجاج نظارته ؛ فتوحى بسعادة بلهاء » ص ١١ ؛ « عندما أرسم أمى ياسادة لا أصور أشخاصًا . أنا فقط أطل إلى الداخل » ص ٨ ؛ « عندما رفع رأسه أخيرًا ، كانت تغطى صورة أمه « بقعة » غزيرة من العرق » ص ١٣ ؛ « فى الترام كان يحاول أن يتذكر وجهها .. وجه أمه .. لم يستطع ؛ ضاعت ملامحه . كل شىء غائم ضبابى . السحب الداكنة قريبة جداً من

« العمارات » . والدنيا كلها رمادية » ص ١٦ مجموعة « المثلث الفيروزى » .

لمَّا أراد التعبير عن « الداخل » ؛ وإحساسه بضياع ملامح « الأم » ؛ ربط بين كفاحه وكده من أجل رؤيتها ، باستخدام بفعة العرق الذى ينضح من جبينه ، بدلا من بقعة اللون ، وكأنه أعطى للعرق لونًا من شأنه أن يطمس الملامح ويغطى الصورة ؛ فيبدو كل شىء فيها ضبابيًا غائمًا لم تعد عيناه تريان شيئًا ، إذ غطت السحب الداكنة على الملامح الخارجية للصورة ، والبنايات شاهقة الارتفاع ، والانفعالات الداخلية ، والمشاعر الذاتية ؛ أصبحت الدنيا كلها رمادية اللون . وهكذا تكون النظرة التشكيلية التى أضفت على المشاعر والأحاسيس ثراءً وغنى ، لأن الكاتب لا يحكى « حدوتة » ولا يقص قصة فى ثوب تقليدى ولكنه يصور لنا أحاسيس البطل فى موقف شديد الخصوصية والحساسية معاً .

ويتحد الصوت أو الصمت مع الضوء أو اللون فى تجسيد المشاعر الداخلية فى قصة (ظل السكين) . حيث يتناغم الصمت مع الظلام . والكلام مع الضوء والنور : فى تتبع حالة القلق ، والترقب ، واليأس ، والخوف لدى كل من صباحٍ والبقرة وفتحى . إمّا الذبح والسكين ، وإمّا الإنجاب والإثمار والخلف ؛ وكأن تجويفًا فى الصدر ما يزال مفتوحًا عند ثلاثتهم . كل منهم يستشعر هذا التجويف ، حيث تتحكم فيه قوة خارجية هى التى يتعلق بها مصيره . وكل منهم يبحث عن « الخلاص » و« الخروج » من هذا المأزق الذى هو فيه : البقرة والجزار ؛ صباح وفتحى ، وظروف قاهرة كثيرة ، وصراعات نفسية داخلية مدمرة .

وكلمات البداية وفقت إلى أن تسلمنا لهذا الانطباع . (تخطى باب الحجرة إلى السطح . فاجأته ألواح الظلام ، فى لطمات غليظة طمست عينيه) ؛ (كان الصمت والظلام جاثمين فى كآبة) ص ٢٠ . الظلام متحدًا مع الصمت يفضيان إلى كآبة وحزن . والظلام ألواح ثقيلة ؛ بمثل ما إن اللطمات غليظة مؤثرة جعلت العينين لا تؤديان الوظيفة والمهمة الطبيعية لها . فلم تعد ثمة رؤية ، ولم يسمع صوت . وهناك فراغ كبير فى « المادة » حيث الصوامع فارغة مهملة ؛ يوازيه فراغ فى المساحة واللوحة والزمن . وحيث يرتعش النور تكون الخطوات مكتومة ؛ وعندما يلتقى اللونان الأبيض والأسود فقط فإن لنا أن نتوقع إيقاعاً حادًا جداً . (أراد أن يضيف شيئًا ، لكن الصمت كان أقوى ، صمت كئيب بلا جلال . نظر نحوها . بدت كقطة سوداء حالكة تحتمى به . كانت أقصر منه ، ولم يكن يرى من وجهها إلاّ الأنف وأعلى الرأس) ص ٢١ .

الصمت كئيب ثقيل ، والسواد حالك يضيف إلى الكآبة والحزن تشاؤمًا . وملامح الوجه لا يظهر منها إلا الأنف وأعلى الرأس . لأنه رسام فإنه لا يهتم عند رسم البورتريه إلا بالجانب المرئى الأعلى الذى يواجه الناظر إليه . وما إن يأخذ الصمت فى الذوبان شيئًا ؛ حتى تبدأ « أصابعه تتحسس (تقاطيع) وجهها الناعمة » ص ٢٢ . فهو أيضا يهتم بدقة الملامح والارتسامات المجسدة . وما دام الصمت قد اتجه نحو الذوبان ؛ فإن الضوء هو الآخر لابد له من أن يبين ويظهر « أصبحت السماء بيضاء فى جهة الشرق وإن لم يظهر القمر » ص ٢٤ . كذلك كان الصوت « ثقيلًا مجروحًا » ص ٢٢ ولا نضيف جديدًا إذا قلنا إنه يختار اللون ، والظل ، والصوت ؛ بما يتلاءم مع « داخل » الشخصية وملامحها النفسية والشعورية . وهذا واضح فى قصة (السقوط) على سبيل المثال ؛ بل وفى جميع قصص هذا الكاتب – الفنان : (كان خط الضوء على مسافة قدم واحدة من مجلسه ، يهتز اهتزازات خفيفة مع أرجحة « الكلوب » المدلى من السقف . تحرك فى تلك اللحظة خط الضوء من أمامه . أخذ ينسحب وينسحب ، فتضيق رقعة النور فى الزقاق . وسقط فجأة على المكان ظلام ثقيل . نظر هناك كانوا قد أغلقوا باب المضيفة) ص ٣٩ مجموعة المثلث الفيروزى.. فالظلام يسقط فى لحظة عدم تحقق الأمل ، وإغلاق الأبواب فى وجه عوّاد . بل إن الضوء الذى اختفى تمامًا كان قد ارتعش – قبلئذ – لحظة اكتشافه مزقًا جديدًا فى جلبابه (ارتعش ضوء مصباح « الجاز » على « الطبلية » عندما هبت نسمة مجهولة المصدر . لاحظ عواد مزقًا جديدًا فى جلبابه عند الحجر . كان رأسه تحت المصباح تمامًا . يغمره الظلام . أخذ يلملم المزق بإصبعه ووجهه فى حجره . قام فى صمت ودس قدميه فى حذائه البالى وغادر الدار . يخترق ظلام الزقاق) ص ٢٩ م . ف .

ولنا أن نتوقع هذه العين اللاقطة ، وتلك الفرشاة الحريصة على جعل الظلال والألوان والمساحات والفراغات أدوات ووسائل لا يمكن الاستغناء عنها فى صياغة هذه الرؤية التشكيلية ، التى – كما يقول عنها يحيى حقى فى مقدمة مجموعة المثلث الفيروزى – هى بطبعها نظرة جمالية تحتاج إليها القصة القصيرة ، بما تحمله من أطياف تتساند حول جمال الصدق فى التعبير ؛ حتى يشع بها انتباه الكاتب للوجود كله من حوله . ولك أن تتأمل قوله ص ٢٩ : « كانت أرنبة أنف الحاج شعبان تلمع وحدها . وسط وجهه الغارق فى الظل » وقوله ص ٣٢ : « تراجعت البيوت القصيرة السوداء إلى الخلف » بمثل ما تتراجع فى خلفية الصورة حين ينظر إليها من بعيد ؛ حيث تكبر العناصر والجزئيات القريبة ، وتصغر التفاصيل البعيدة وقوله ص ٣٨ : « اقترب عواد أكثر . أصبح جسمه كله فى رقعة الضوء العريضة أمام المضيفة » . وقوله ص ٤٤ : « ألف شمس فوق

« الاسفلت » ، ينفذ « الصهد » ورائحة القار » . ضوء شديد جدًا ، درجة حرارة مرتفعة إلى أبعد حد ، مع رائحة لم تألفها حاسة الشم من قبل .

ليس من شك فى أن هذه اللملمة الفنية الواعية ، تستلزم دقة وسبكاً فى صياغتها بحيث لا تنفصل عن الانطباع العام الذى يريد أن يحدثه الكاتب من خلال قصته ؛ ولا تَبْعد عن الموضوع الذى تعالجه القصة القصيرة . كما أنه يحتاج إلى أناة وصبر بالغين لإجادة هذا التشكيل الفنى الدقيق . وهذا ما ينفرد به عز الدين نجيب بين زملائه الذين كتبوا القصة القصيرة معه فى أوائل الستينيات . كانت إفادته من تخصصه الفنى سمة واضحة لديه فى الأغلب الأعم من قصصه القصيرة . وإن لم يبتعد عن القضايا المحورية التى دارت حولها قصصهم .

فالإنسان عنده متهم دائما بارتكاب جريمة لم يرتكبها . « متهم دائمًا ودائما مدان . وحين أُوجه الاتهام إليهم أخرج أيضا مذنبًا » ص ١٢٥ مجموعة بيت الدمية . وعندما تفشل كل حيلهم معه يعلنون جنونه ، « وفشلت محاولاتهم لإقناعه بالنزول . فدفعوه عنوة إلى المستشفى ، واقتادوه إلى الطابق العلوى ، ووجد الجميع فى انتظاره ، تملأ عيونهم الفضول والبهجة وهم يعدون الكلام الذى سيقسمون عليه لأصدقائهم وذويهم مؤكدين أنهم رأوه بعيونهم هذه » ص ١٤٥ مجموعة بيت الدمية ؛ « .. لكن ألا ترين كم هو مضحك كل هذا ؟ ثلاثون يوقعون على أننى مخرب ومجنون . ثلاثون هم كل موظفى المكتب .. ويقولون إن الناس لا تجتمع على خطأ » ص ١٢٤ مجموعة بيت الدمية .

الفرد – دائمًا – فى مواجهة الفرد ؛ والجماعة – أبداً – ضد الفرد ؛ تطارده ، وتتهمه ، تحاصره ، وتخنقه ، أو تعزله . « الأسفلت .. ورائحة البنزين . والطرق المقفرة تنبت عيونًا تقتفى أثره . وكان مفعمًا بالضآلة » ١٢٣ مجموعة بيت الدمية « عشرات العيون والعوينات الزجاجية : لامعة ، ومحترقة ، ومبتسمة بشكل ما ، تحاصرنى ، وتغرقنى بترقب مصهور ، يلهب أطراف أذنى » ٤٥ م .ب .د . « انشق الطريق المنحدر فجأة عن عشرات الأشخاص بجلابيبهم البلدية . اندفعوا خلفى يتصايحون ويثيرون الغبار ، بحقد وعدائية ثأر قديم . انتهى المنحدر فجأة إلى سلالم حجرية عريضة لا نهائية العدد . اندفعت أخطف كل عدة درجات فى قفزة واحدة . كانوا ينبتون فجأة على الدرجات كأنما ينشق عنهم الحجر ، ويقابلوننى بالعرض . لم أكن أدرى بأية قوة تتحرك ساقاى . انحنت السلالم بغتة إلى منحنى جانبى . التفت خلفى . كنت قد تجاوزت المطاردين بمسافة كافية لأن اختفى الآن فى أى ركن . خلف جدار أثرى مهدم ألقيت

بنفسى . ومن مخبئى رحت أشاهد جحافل المطاردين تندفع مدومة » ص ٥١ – ٥٢ مجموعة بيت الدمية .

الانسان الفرد المطارد فى قصة (الزوايا) متهم بالسرقة وهى لم تحدث ؛ وإنْ لم يمنع هذا استمرار المراقبة ، والمتابعة ، والمحاصرة ؛ بهدف الإدانة ، والتعذيب ، وخنق الحرية . والمطارد فى قصة (الطوفان) متهم بالتخريب أولا ثم بالجنون بعدئذ . وهذا هو ما يستهدفه الكاتب ؛ حين تتكاثف القوى الخارجية الضاغطة على الإنسان ؛ كى تودى بعقله وحياته . والمطارد فى قصة (الأقنعة) متهم بقتل زوجته ؛ فى حين أنه لم يفعل ، وإنما السائق هو الذى فعلها بدعوى الانتقام منها لكرامة الزوج . فالجماعة الخارجية هى التى تثأر لكرامته هو ؛ وسيلة لكى يكون قتله مشروعًا ؛ وسجنه مؤبداً ؛ ونهايته مضمونة . والمطارد فى قصة (المملوك) تتهمه الجماعة بنقل أسرار العمل للخارج . والمطارد فى قصة (طريق الكثبان الرملية) يوجه إليه اتهام غامض مثير ؛ ينتهى إلى أنه يعمل لحساب العدو .

وإذا كان المطاردون جماعة قد لا تتحدد هويتهم ؛ فإن الكاتب – أحيانًا – يشير إلى الشرطة فى قصة (التفاحة والسكين) : (.. فإن ماتنقصهم معرفته عنى هو ما أفعله فى تلك الساعات التى أقضيها فى البيت ، أمَّا خارج البيت فلديهم الكفاية : هناك دائمًا على درجة من السلم – واحد منهم ، فى الأركان المظلمة ، فى المطاعم ، فى الحانات ، فى المقاهى ، فى الأتوبيسات . غيرت طريقى بين البيت والعمل مرات . امتنعت عن ركوب الاتوبيس وتحملت التكاليف الباهظة لسيارات الأجرة : اكتشفت أنهم السائقون أيضا . لو كنت فقط أجرؤ على النظر فى وجوههم !.. لكننى – حتى وهم يبتسمون لى ، وهم يمدون أيديهم الطرية لمصافحتى لم أكن أجرؤ ، بل كنت أكتفى بأن أشيح بوجهى عنهم وأبتعد مسرعًا . قررت أخيرًا أن ألزم البيت بعد عودتى من العمل ، تجنبًا للظهور فى الأماكن العامة ، فلجأوا إلى التليفون .. لكن ، أن يطلب منى ذو الرأس الأصلع بعد كل ذلك أن أقوم أيضًا بالدور نفسه . أن أصبح عينًا لهم على الآخرين – ولو لبضعة أيام – حتى يأذنوا لى بالسفر ..) ص ٨٧ – مجموعة بيت الدمية .

ولا يغيب هذا العالم عن قصة (كونشرتو الناى) حيث الاعتقال ، والسجن ، والتعذيب ، والمراقبة ، وهو ما نلاحظه فى قصة (ليلة ذى الرأسين) .

وأحيانًا ما تتضافر عناصر كثيرة موجودة فى الواقع الخارجى ، لتشكل مع الجماعة – المحددة وغير المعروفة – هذا الحصار وتلك المطاردة . البقعة الرمادية البعيدة فى الميدان ،

إشارات المرور ، العربة ذات الغطاء الرمادى ، الصمت المشحون بالتآمر ، العيون التى يزداد حصارها إحكامًا ، الصمت السميك الذى يتذبذب فوقه الصدى . فليس ثمة تواصل بين الفرد وكل العناصر المحيطة به ، والأناسى الذين يعيشون أو يعملون معه ، أو يتظاهرون بحبه ، لا حوار ، لا جدل ، لا تفاهم ، لا اتصال . « شخصوا إليه صامتين كأنهم لا يعرفونه » ، « لم يتلق غير الصمت » ، « التفتوا إليه بحدة كأنهم بوغتوا بوجوده . تردد صوته فى أذنيه غريبا بائخًا . راحوا يحاصرونه بالنظرات » ص ٣٥ - ٣٦ مجموعة بيت الدمية .

إزاء هذا العالم العبثى الغريب ، يشعر الفرد بالعجز ، والاختناق ، والغربة . « ظل السؤال الأخرس معلقا فى عينيه بلا جواب . تضاعف ثقله ، واختنق بالعجز عن أية حركة» ، « لقد ظللت طوال الوقت تسلط الفكرة على ذهنى ، لكننى لم أكن استطيع » ص ٩٧ - ٩٨ مجموعة بيت الدمية : « أمره السائق بإشارة أخرى أن يخرج الجثة . ارتجف كل جسمه . كونت الصراصير جوقة ملأت الظلام بصفيرها . نظر نحو السائق متوسلاً . لطمته النظرة الآمرة . انحنى داخل العربة وراح يجذب الجسد المسجى من تحت الإبطين . صعقته البرودة الثلجية المنبثقة منه ، وهاله ثقله المضاعف » ص ٩٩ . « وها أنا أجلس القرفصاء على عتبة حجرية لأحد المحال المغلقة ، أضم حقيبتى إلى صدرى بقوة ، وأدفن رأسى بين ركبتى ، لأمنع ارتجافى وأتفادى كشافات العيون » ص ١٢٢ - مجموعة بيت الدمية .

ويلعب الصوت مع الصورة ، والنغمات مع الظلال والألوان ، دورا مهما ، فى قصصه القصيرة ، لإضفاء شعور معين ، وحالة نفسية خاصة . وقصة (قطار الشمال) تحفل بهذا العنصر . فجملة الابتداء توحى لنا بذلك « سمعت البوق . رغم الطنين المندغم المصهور . فى المرة الأولى كان واهناً قصيرًا مكتومًا .. انطلق البوق للمرة الثانية .. انصب بينى وبينها تمامًا ، غليظًا ممطوطًا لحوحًا » فالطنين مصهور . وصوت البوق واهن « صحياً » ، « قصير » حجماً ، مكتوم ، لمحاكاة الحالة الشعورية التى عليها البطل ، ثم هو غليظ « حجماً » ممطوط « حالة » لحوح « استبداد » وتحكم . « يذوب زعيقها فى الطنين المصهور من أصوات الرجال ونقيق النسوة وبكاء الأطفال وعجلات القطار » ص ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ لكل من العناصر درجة الصوت التى تميزه ؛ وهى - جميعًا - تكون النغمة النشاز . إنها كائنات ذائبة فى طنينها الغامض .

ويهيمن « الصمت » فى المدينة الفارغة من البشر ، الحافلة بالأشياء والأدوات الاستهلاكية التى لا يتعامل معها الناس . لا حوار بينهما . بمثل ما يختفى أو ينعدم الحوار

بين الأحياء . « الصمت وحده هو الذى استقبلنا فى المحطة . صمت معدنى سميك » ص ٢٤ . « أصبح للصمت فى المخبأ صوت غريب كأنه بقايا صيحات وهمسات الناس المذعورة » . « وجدنا الصمت بانتظارنا » ص ٢٥ . وكيف لا يهيمن الصمت ، والإنسان مخنوق ، والحوار مقطوع ، والفعل ممنوع . « وفجأة تلقت عيناى صفعة ضوئية عنيفة ، من فوق سطح النهر الذى يلمع كالسيف تحت الشمس الأصيلية » ص ٢٦ . « خيم فوقنا ذلك الصمت المعدنى الذى يتذبذب - بغموض - ببقايا أصداء ضحكاتنا ، وكأنها حدثت فى زمان بعيد » ص ٣٢ .

« عندما رفعوا رءوسهم مرة أخرى لم يكن هناك غير الصمت ، ذلك النوع من الصمت الذى يملك حضوراً لا تجسر أى قوة على خدشه . أيقنوا أنه الموت » ص ٧٤ .

وفى قصة (التفاحة والسكين) نلتقى مع واقع حى متحرك ، تجسده لحظة حاضرة آنية ، يتخللها صوت البطلة أحيانًا ليستكمل الصورة ويربطها بالحاضر ، ثم يكون صوتها الصامت الذى يحدد تاريخ علاقتها بالبطل ، ونوع هذه العلاقة ، ودرجتها ؛ وما يلبث أن يأتى صوت البطل ؛ ليكشف عن أغوار نفسه وأحاسيسه الداخلية الآنية ؛ وأخرى ليذكر بعضا من ماضى علاقته بها ؛ كل ذلك فى اتحاد فنى وانسجام شعورى ووجدانى .. كذلك فإنا نراه فى قصة « الزوايا » يستخدم وسيلة لا تتعدد فيها الأصوات . فالراوى يلتقط لحظة حاضرة فى حياة البطل ، ويتتبعها حتى يصل بها إلى الذروة ؛ لكنه - فى ذات الوقت - يتوجه إليه بحديث مباشر مسترجعًا بعض الصور والذكريات من ماضيه . وذلك بهدف استكمال الحدث ؛ حينًا ، ولتجسيد رؤية شخصية من الشخصيات المحورية حينًا آخر . ويكون ذلك للتطور بالحدث خطوة إلى أمام ، أو للتعليق على موقف من المواقف المستحدثة فى القصة .

وفى (المثلث الفيروزى) تتعدد الضمائر ص ٩ . وقد توسل فى تجربته لمتابعة الحالة الشعورية والوجدانية لشخصياته ؛ أن يجىء ذلك عن طريق تقسيم القصة إلى مواقف نفسية وشعورية . وجعل لكل قسم رقمًا . لا تنفصل الأقسام عن النسيج العضوى للقصة . لأنه احتفل بالداخل احتفالاً شديدًا ؛ وحرص على أن يكون كل قسم من الأقسام ملتحمًا ومؤديًا إلى تمثيل المحاصرة ، والاختناق ، والقهر . ولم تحل « اللغة » دون تحقيق الهدف . إذ ينبغى أن نشير إلى أن « لغته » تتسم بالشاعرية . لم يقصدها لذاتها وإنما جعلها طائعة لتوصيل الانطباع الذى يريده هو إلى القارىء . جمله قصيرة محكمة الصياغة والسبك . قلما لجأ إلى « العامية » فى الحوار بين الشخصيات . وكانت تلك هى

أداته فى قصصه القصيرة الأولى التى استجاب فيها لمبادىء الواقعية الاشتراكية . ولئن بدا العالم الذى يكتفه عالمًا عبثيًا مجنونًا فى غالب الأحيان ؛ فإن الشكل الفنى الذى استوعب هذا العالم ، لم يكن كذلك إلا قليلًا .

* * *

أحمد هاشم الشريف

أول قصة قصيرة نشرت لأحمد هاشم الشريف هي (ولد بالقاهرة فى ٢٧ من مارس ١٩٤٠) « الذباب لا يموت فى الطين » بالعدد الثالث من مجلة (القصة) مارس ١٩٦٤ . واشارت المجلة إلى أنها القصة الفائزة بالجائزة الأولى لنادى القصة عن عام ١٩٦٣ صفحة ١٣٥ . وأضافت المجلة أنه فاز بالجائزة الأولى عن عام ١٩٦٢ أيضًا . وفى العدد العاشر من هذه المجلة الصادر فى أكتوبر ١٩٦٤ نشرت له قصة « القمة » وهى الفائزة بالجائزة الأولى فى مسابقة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ١٩٦٤ (المجلس الأعلى للثقافة الآن) ص ١٤٢ .

ثم كانت أول مجموعة قصصية له بعنوان (وجه المدينة) ١٩٦٦ وقد ضمت القصتين اللتين أشرنا إليهما . وشارك بأربع قصص قصار فى المجموعة القصصية التى صدرت عن دار الكاتب العربى للطباعة والنشر بعنوان (الأحلام . الطيور . الكرنفال) مع كل من أحمد يونس وأحمد الخميسى . وهو الذى حرص على الاستمرار فى كتابة القصة القصيرة دون رفيقه . أمَّا مجموعته الثالثة فإنها صدرت فى فبراير ١٩٨٦ – العدد ٢ – السنة ٣٢ – الكتاب الذهبى – عن مؤسسة روزاليوسف بعنوان (قبل يوم القيامة) . وهى لون سافر من الصور القصصية الخاطفة السريعة . وتلتقط مجموعته الرابعة (بنت السنى) – العدد ١٠ – السنة ٣٣ – يناير ١٩٨٩ – الكتاب الذهبى – نماذج لشخصيات ومواقف واحداثًا تمثل – معاً – عصر الانفتاح الاقتصادى . والمجموعتان الأخريان لا تتوفر فيهما خصائص القصة القصيرة الفنية . لذا فإن دوره الريادى ، وصوته الفنى ، ينطلقان من قصصه المنشورة فى بداية الستينيات فى الصحف والمجلات ، ومن قصص المجموعتين اللتين أشرنا إليهما فى البداية .

جدير بالذكر أن أحمد هاشم الشريف لفت أنظار النقاد إليه ، إلى الحد الذى جعلنا نقرأ تعليق ثلاثة ممَّن كانوا مهتمين بتجارب المجددين من الشباب ، وقد التقى ثلاثتهم حول قصة واحدة هى قصة (اللصوص) .

وصفها إبراهيم فتحى فى مجلة (جاليرى ٦٨) ص ١١٣ بأنها « القصة الرائعة » . إبريل ١٩٦٩ ، وقال عنها غالب هلسا فى نفس العدد ص ١٢٣ (ومن القصص الممتازة

التى لا يتسع المجال هنا للحديث عنها كثيراً قصة أحمد هاشم الشريف « اللصوص » .) ويذهب الدكتور شكرى عياد إلى أنه (ليس فى وسعك أن تخطىء النسب بين قصة « اللصوص » وقصة « الزحام » ليوسف الشارونى ؛ وإن كان الشريف يبدأ من النقطة التى انتهى عندها يوسف الشارونى) ص ١٧٩ - ط ٢ من كتاب (القصة القصيرة فى مصر) ١٩٧٩ . بينما تناول الدكتور محمد مندور قصة « حول الرقبة » فى مجلة (القصة) العدد ١٨ - السنة الثانية - يونيو ١٩٦٥ ص ٣٦ .

وهؤلاء جميعًا تعرضوا لقصة قصيرة واحدة ، دون ربطها بنتاج رفاقه من الشباب ، أو مقارنتها بما كتبه هو بعدئذ ، فقصصه ومواقفه المعلنة الخاصة بالتجديد ، والموقف من الأجيال السابقة ؛ وإن عبَّرت عن صوته ورؤيته الخاصة ؛ فإنها تدخل فى منظومة واحدة ؛ وتشكل تياراً جديداً ، أسهم فى تشكيل ملامحه ، وتحديد قسماته كل من محمد حافظ رجب وعز الدين نجيب وأحمد هاشم الشريف وضياء الشرقاوى وأحمد الشيخ ومحمد ابراهيم مبروك ، وإذا كانت هنالك « أشكال » ما للتعبير ؛ فإن كلًا منها جاء محصلة ظروف عاشها الجيل الجديد ؛ بعامة ، كما خضع كل كاتب لظروفه الخاصة التى أفرزت « الشكل » الملائم . وهى جميعًا تختلف عن شكل الكتابة القصصية الواقعية الاشتراكية الذى ساد فى الخمسينيات .

خطا أحمد هاشم الشريف أولى خطواته نحو هذا التيار الجديد من خلال قصته الأولى المنشورة « الذباب لا يموت فى الطين » من حيث اختلاف ملامح البطل ، والإحساس بالملل ، والاختناق ، ورتابة الحياة ، ومحاولة الخلاص من الحصار والأزمة الفردية التى يعانى منها كل من الطبيب ، والبغى ، والذبابة .

ومفردات الواقع العفن المرفوض من قبل كل . وتكثيف اللحظة : بواسطة وحدة الموقف النفسى ، ووحدة المكان ، ووحدة الهدف ، ووحدة الانطباع . فهو يقتحم على الطبيب أعماقه الشعورية ، وكذلك البغى ، ثم صراع الذبابة مع القوة الخارجية ، للانفلات من أسر الحصار الخانق ، وقد كان واعياً حين لم يجعل الطبيب هو الشخصية المحورية : إذ جمع بينه وبين البغى والذبابة فى وحدة موضوعية لم يطغ عنصر على الآخر . وإحساس الطبيب بالغثيان ، والميل الدائم للقىء ؛ لا يقل عن أزمة الذبابة إبان حصارها وصراعها مع زجاج النافذة كى تخرج . وكما أنه جاء إلى المكان رغمًا عنه فإن البغى قد أتت إليه طالبة الإذن بالترخيص لممارسة مهنتها القذرة وهى كارهة مريضة غير قادرة على المقاومة ؛ ولا أمل فى الخلاص . كذلك كانت الذبابة ، ونظرة الطبيب إلى

الذبابة على أنها ولدت فى الطين ، فلا ينبغى لها إلاَّ أن تعيش وتموت فى الطين ، هى نفس النظرة للبغى : إذ يعتبرها ذبابة ولدت فى البرك ، وحيث على أكوام الزبالة ، لتزعج الناس بطنينها . وهما معاً يعكسان رؤيته للواقع الذى هو جزء منه . ثلاثتهم محاصر بمجموعة عوامل ضاغطة . وثلاثتهم مريض نفسياً ويقاوم القوى الخارجية التى تضغط وتكتم الأنفاس .

ومن غير تعقيد أو التواء ، استطاع الكاتب بلورة الأزمة العامة ، متكئًا على الأزمة الخاصة بكل ، مما وحدَّ بينهم فى الموقف الذى صوره . حتى جاءت لحظة الانفراج بالنسبة للواحد متزامنة مع الآخر .

بعدئذ أخذت القصة القصيرة عنده تحمل دلالات موقف من الواقع ؛ ومن النَّاس ؛ ومن الأشياء . وتركز على علاقة الجماعة بالفرد ؛ وهى العلاقة التى ينجم عنها إحساسه بالعبث ، وشعوره بالوحدة ، والغربة ، والخوف ، والاختناق ، وغلبة الكوابيس والأحلام . ووعيه الدائم بالمطاردة التى تلاحقه . وهى دلالات تجسدها قصص ، اللصوص - الوهم - حول الرقبة - الطيور - لعبة القش - عابر طريق - الغرق فى النهر - تحت المطر - القمة - الأمير والبحر ، على سبيل المثال . كذلك فإنها تتوافق مع ما اتجهت إليه قصص زملائه ، متناغمة معها فى لحن واحد . مما قد يدل على أن الظروف الموضوعية التى أحاطت بهم ، والتى أفرزتها عوامل فكرية واقتصادية وإجتماعية وسياسية ، كانت واحدة ، وذات تأثير قوى ، وجد إنعكاسه فى فن القصة القصيرة آنذاك .

فقصة « اللصوص » تكثيف لضغوط اجتماعية ، ولدت مشاعر الخوف ، وعدم الأمن ، والمطاردة ، من خلال عالم ملىء بالأحلام والكوابيس والرعب ، « ولمَّا أخبرت الثلاثة أنى غير مسئول عن ذلك هددونى بأنهم سينتزعون شعر رأسيى ، ثم انصرفوا وهم يضحكون قائلين : سنضحك أكثر من رأسك الأصلع » ص ٢٦ - مجموعة وجه المدينة . « واستيقظ مرة أخرى وهو يتحسس شعر رأسه ، كان يعلم أنهم يتعقبونه » ص ٣١ ، « لاشك أن زحام العربة وجوها الخانق ، وحرصى على الحقيبة مضافاً إلى ذلك تلك الابتسامة المريبة واللون الأحمر الذى صاحبها ، كلها أمور تثير الأعصاب »ص ٢٥ اللصوص فى كل مكان فى الشارع ، وفى الأوتوبيس ؛ والكل يتعقبه ويرصد حركاته ، الكل ضد الواحد الفرد . ولا أحد يفعل شيئاً . عمال المخبز يتابعون اللص وهو يعتدى على التاجر دون أن يتحركوا .

و « الحلم » فى هذه القصة عنصر رئيسى يقابل الواقع بمنطق خاص لا يقل صدقاً ومعقولية عن الواقع المادى المتحرك ، وكأنه ليس ثمة فارق بين الحقيقة الواقعية وبين الحلم ، الذى لم يعد مجرد وهم أو كابوس ؛ أو تابع لعالم الواقع أو صدى للرغبات المكبوتة .. ووفقاً لرؤية الكاتب فإن الواقع الخارجى هو « الوهم » وهو « الحلم » وهو « الكابوس » والناس يؤدون أدوارهم فى الحياة الواقعية وهم فى حالة « حلم » و « كابوسية » .

وأحد شخصيات قصة « الوهم » – وانظر إلى اختيار العنوان – الذى يروى القصة يقول : « قررت أن أتخلى عن خوفى وارتيابى » ص ٩١ فالشك والتوجس والخوف علامات بارزة لشخصيات قلقة ، لوجود الرقابة والمتابعة والحصار « لقد نجحت الخطة أخيراً ، وتبددت أوهامى ومخاوفى عن ذلك الرقيب المجهول الذى كنت أخشاه وأعمل له ألف حساب ، ولم يبق أمامى إلاّ أن أواجه الحقيقة الوحيدة التى جئت من أجلها مع صديقى ، إلى هذا المكان ، حقيقة المرأة التى تبعناها من شارع الجنزورى ، وأحطناها بالظن والتخمين ، أيمن أن تكون هى الأخرى وهماً بالنسبة إلينا » ص ٩٧ .

و « الخوف » هو الشعور الغالب على شخصيات قصة « القمة » : الزوج ، الزوجة ، الطفل المريض ، السيدة الأجنبية . لدرجة أنه أذهل الأم عن طفلها المريض ، وأمام الإحساس بالخوف اختل العقل وشلت حركته تماماً . بعد أن كان يؤمن بأن العقل قوة هائلة لا يستهان بها ؛ حتى وإن أحاطت بالانسان ظروف قاسية كالتى مرت به . وعلى أساس « الخوف » تجرى قصة « الأمير والبحر » : « وكلّما هبَّ الريح أو استمر هطول المطر بضعة أيام أزددنا انكماشاً حول القصر وقد أحاط بنا الخوف » ، « وتحت تأثير الخوف وتلاصق بيوتنا حول القصر بدأنا نشعر بأننا نعيش فى جزيرةوليس فى مدينة وسط الصحراء » ص ٥٠ مجموعة « الأحلام ،الطيور ، الكرنفال » . « كان الأمير غاضباً علينا لأننا نخاف » ص ٥١ .

وبسبب الخوف يفقد الإنسان – الفرد قدرته على أداء عمل إيجابى ، واتخاذ موقف مؤثر « لم أعد أملك القدرة على أن أعيد الحياة للقتلى . الذين ماتوا من الضجر وهم سكارى . فاقدو الحيلة ، والوعى . فقدت الحيلة والوعى . فقدت الحيلة والوعى مثلهم » ص ٧٦ ، « كان هذا الشيىء غير المفهوم يشدنى إليه بقوة . وصعدت فوق أحد الكراسى لأتكلم . ولكنهم أنزلونى بالقوة » ص ٧٦ المجموعة نفسها . فى هذا العالم العبثى يموت الناس من الضجر والملل والضيق بالانتظار . وفيه أيضاً يفقد كل

إنسان حيلته ووعيه . فلا عقل ولا قوة ولا فعل . هذا ما تصوره قصة « لعبة القش » . لحظة عبثية فى حياة مجموعة من الأفراد - داخل أحد البارات - فى أوضاع مقلوبة وغير معقولة . لا استواء فيها ولا شفافية . رخام الترابيزة ، مروحة السقف التى تعكس صورتها . اللوح الزجاجى إلى يسار البار يعكس الصورة مكسورة . النصف الأعلى للداخلين . صوت أم كلثوم وقد فقد معناه . هنا تبدو العلاقات مبتورة ؛ غير سوية ؛ لا تعاطف ؛ لا تواصل . وثمة شيىء خفى غير مفهوم يتحكم فى مصائر الجميع .

ويلخص لنا الرجل - القش رؤيته للواقع الحياتى المجتمعى « لاشىء حقيقى فى حياتنا . نحن نعيش حياة الآخرين . نحن نقلدهم . أنت تتحدث كالبغايا - كل الكراسى بغايا » ص ٥٧ . الرجال الجوف ، كالأشياء والكراسى ؛ حديثهم حديث البغى والإفك . لأنهم بلا قدرة على العطاء ، والإنجاب والإثمار الطبيعى . هنا يعيش الفرد حياة أشبه بحياة الطحالب التى لا جذور لها ولا فروع . مثل بطل البيركامى فى أسطورة سيزيف . فلا زوجة ولا أهل ولا ولد . يعيش حياة بلا هدف ، وموقفه من كل ما يمارسه من أفعال ظاهرة للناس هو موقف الحيوان الذى يعيش فى اللحظة ، ويستجيب لدوافعهم مع إحساس عميق بعدم الجدوى . وبأن الحياة بكل ما فيها خالية من المعنى . عندئذ يصبح الغثيان من الوجود كله هو الإحساسى السائد لدى الفرد . وهذا ما نلاحظه هنا . غثيان جسدى هو التعبير العضوى عن الاشمئزاز من عدم جدوى الحياة ، ومن ضياع الانسان فيها بلا أمل وبلا نتيجة . وبذلك تفقد كل الأشياء والاشخاص الخصائص المميزة ، وتتميع ، فاقدة ماهيتها ؛ كما تتميع الأشكال حين تخلو من هياكلها العظمية فى داخلها .

ها هو ذا بطل قصة « الغرق فى النهر » لم يستطع أن يكتم صرخة ألم وسط الزحام : « قلت للناس وعينى فى عينهم : أنتم جثث بلا أكفان . يا فرحة ديدان الأرض بكم . يا فرحتها » ص ٦ مجموعة وجه المدينة ، « لم أصب أى قدر من السعادة فى الماضى ، ولا أعتقد أن لحظات من السعادة ستأتى بعد ذلك » ، « أنا وحيد فى غرفة مغلقة فلا أحد يسمعنى سوى نفسيى » ، « لن أستنشق الزفير المتصاعد من أنوفكم الملوثة » ، « لأنى قامرت بكل شيىء خسرت كل شيىء » ، « كنت أرتعش وأعتبر مجرد التفكير ولو لحظة واحدة فى نفسيى يضاعف الرعشة ويجعلنى أسير صور غريبة : أرى فتاتًا يتساقط من مائدة عامرة . أقدام الخدم لا ترحم ضآلته بل تتولى مهمة سحقه وهى ترفع الصحاف . ثم أرى جناح ذبابة معلقًا بخيط واهٍ فى ركن غرفة والرأس فى فم عنكبوت يمضعه بتلذذ » ص ١ مجموعة وجه المدينة .

صور كثيرة مقلوبة ، الإنسان المضغوط حتى بأقدام الخدم ووخز النمل . حالات تبدو غير مترابطة وهى تعبر عن مواقف فى حياة الشخصية المحورية ، لكنها تتجمع فى النهاية لتبلور موقفًا يعيشه الفرد المأزوم وحيداً غريبًا فى غرفة مغلقة ، حيث الكآبة ، والهموم ، والضيق والاختناق ، وغريبًا فى الشارع حيث الجثث التى بلا أكفان ، والانهيار ، والتصدع ؛ والزفير المتصاعد من الأنوف الملوثة . كيف يتحقق فى هذا الواقع المشحون التى تزكم رائحته الأنوف ، أى قدر من السعادة ؟ لا أمل .

ويزداد موقف الفرد تعقيداً ، وتحيط به الكوابيس ، منذ الفقرة الأولى فى قصة « حول الرقبة » ، حيث تواجه بالعجز ، والزحام ، والخنق ، من جانب الإنسان فى مواجهة أيد كثيرة قوية ضاربة تجذبه من كل ناحية ، وأكف تلطمه غاضبة ، متوعدة ، وعيون شرسة تلتهمه من ثنايا الشرفات . ولا يجد خلاصاً حتى فى الحلم الذى يفرض عليه ما يروعه ، فيأتيه بمن ماتوا وكانوا مزعجين ، قساة ، وحوشا ، يحملونه إلى قاعة المحكمة ، ويضعونه وراء القضصبان . ويتساءل عن معنى مطاردة الكابوس له ثلاث ليال ، وما معنى أن يدينه الناس وهو برىء ؟! فلا يجد أية إجابة . لأن العلاقات مقطوعة ، والألسن ممنوعة من الكلام ، والناس يموتون موتاً بطيئاً .

العلاقة بين البواب وزوجته غير متسقة ، لا انسجام ، لا تواصل ، لا توافق . والراكب يمسك برقبة المحصل محاولا خنقه . والسائق يضرب الراكب بالمفتاح الحديدى على رأسه . والقطة مخنوقة يتولى الحبل من رقبتها والأحشاء تطل من البطن . إن تفاصيل هذا العالم العبثى المثير للغثيان هى التى تجعل الإنسان عاجزاً عن الحركة ؛ قلعة منهارة بين مدافع منصوبة . فمن ذا الذى صوب المدافع نحو قلعة منهارة ؟! كل شيىء يدورحوله كأنه يجرى فى عالم الأحلام ؛ حيث يرى أشخاصاً ما توا كان يعرفهم بمجرد سماع أصواتهم . وفى قاعة المحكمة يتأمل الحاضرين : آذانهم شرك منصوب ينتظر حركة شفتيه . عيونهم سطح لامع يخفى تحته البئر المعتم . عيونهم عميقة كالصمت ، يتمشى بين الأركان ثم يستريح فوق الرءوس ؛ وصوته طائر كسيح يجرب جناحيه فينتابه الإخفاق .

لا أثر للجماعة إلاَّ من حيث إنها تشل الفرد عن الحركة ، توئد محاولاته للانطلاق لممارسة حريته . تناصيه العداء بلا أية أسباب ظاهرة . تمتنع عن أن تمد له يدالعون ، بل إنها تنسج حوله خيوط العنكبوت التى تحاصره فيها . تحرمه من الحركة ، والتفكير ، والتنفس . لقد تجمع الناس كى يلقوا بالكناس فى حوض النافورة . والأمير أغرق

الآخرين فى البحر . والجميع فى قصة « الطيور » نهأشون كالطيور الجارحة . الفرد يتمزق بأنياب الجماعة بمثل ما تفتك الطيور بصغيراتها تحت السرير ، وفوق المائدة ، وفى السماء . « كانوا يأكلون جثة منتفخة البطن بأمر من منظم الرحلة » ص ٣٥ - مجموعة « الأحلام ، الطيور ، الكرنفال » . لا شيىء يمكن الحرص عليه والتمسك به . ومن ثم تأتى أزمة الفرد ، ويهيمن عليه القلق ، والتوتر ، والرعب . ويكون التفكير فى « الموت » هو الخلاص الوحيد . « إذا استمرت هذه المضايقات تلاحقنى فسوف أشنق نفسيى ، بكل هدوء سوف أشنق نفسى . كنت أعرف طريقة الحبل والكرسى ، وعقدة الحبل المنبثقة بدقة خلف الرقبة والكرسى عندما ينكفىء بوجهه على الأرض تاركاً الجسم المعلق يتحول إلى جثة باردة الأطراف » ص ٣٣ - المجموعة نفسها .

رائحة الموت ، وجثث الأفراد ؛ والديدان التى تحفر الثقوب عند انتفاخ البطن ، والأحلام الكابوسية ، والمفردات العبثية ، وعناصر الواقع اللا معقول ، خنقت أنفاس الكائن الفرد ، وزكمت أنفه ، وشنقت صوته ، وقتلت كل نبض فى قلبه ؛ فأسرع إلى « الموت » بإرادته . وهذا هو الفعل الإيجابى الوحيد الذى يصدر عنه . وبخاصة أنه إنسان عادى ، يتعامل مع البوابين ، والكناسين ، ورواد المقهى ، والمحصل ، وغيرهم من الناس الطيبين الذين يعيشون فى سعادة من فراغ رءوسهم ، ويخلفون وراءهم أجيالاً أخرى تحمل نفس الصفات .

وتلزم الإشارة إلى أن الكاتب يستخدم فى سبيل تقديم هذا الواقع العبثى اللامعقول ، صوراً غير معقدة ؛ وإن بدت متناثرةً مما يوحى بعدم انسجامها ؛ فإنها عند إعادة تركيبها فى ذهن القارىء تتجلى دقيقةً ومنظمةً ، وتشكل وحدةً فنيةً وموضوعيةً . أفادته اللغة الملتحمة مع التجربة ، والأسلوب الدال على المواقف النفسية ، وحالة الضياع ، أو التوهان ، أو القلق والهياج والتوتر . والكاتب لا يستعين بهذا التكنيك لمجرد الصنعة ، أو وسيلة لتزويق القصة ببعض الألعاب النارية التى تسطع ملونة فى الفضاء ، ولكنه جعله أداةً خاصةً به ، يملكها هو ، ليسبر بها أغوار المادة ، وقياس أبعادها ؛ تهيئة لاستكشاف قيمتها وتحديد معناها .

كما ينبغى التأكيد على دور المكان فى القصة القصيرة عند أحمد هاشم الشريف . إذ إن له أهمية بالغة في بعض القصص مثل : الذباب لا يموت فى الطين ه القمة - اللصوص - تحت المطر - حول الرقبة - الفرق فى النهر - لعبة القش - الطيور - عابر طريق - بالإضافة إلى أهمية الشارع وحدوده الفاصلة وما يجرى فيه . وكذلك ميدان التحرير ، وميدان العتبة . ومما يلاحظ القارىء أيضًا ولع الكاتب بالرقم (٣) ؛

الذى يمثل الزمن المفضل فى تحديد الإطار الزمانى للفعل . أم إنه ذروة التشاؤم ؛ وهو الأنطباع الغالب على جو معظم القصص . ومن اللافت تكرار شخصية البواب ، والزوجة المتوفاة ، بذكرياتها وصورها ؛ والخطيبة الجديدة .

حاول الكاتب تسخير كل قدراته الفنية ، وإمكاناته الفكرية ، فى ضوء وعيه التام بواقع الحياة فى مجتمعه ، لكى يكون صادقاً مع ما يستشعره ؛ وأميناً فى نقل رؤياه للقارىء الذى يعيش نفس الواقع فى حركته الدائمة ، وصراعاته المستمرة ، وضغوطه الطاغية . ولأنه كاتب موهوب ؛ فإنه كان أفقاً جديداً يرى القارىء من خلاله الناس ، والأشياء ، والعلاقات . ولأنه ثائر على القديم والأساليب التقليدية ؛ فإنه راح يبحث عن الشكل الملائم - فنياً - للعالم المقلوب الذى يرفضه . ولعلنا نلاحظ أن آخر جملة فى قصته « الطيور » هى « لو أن الرحلة بدون منظم لكانت أجمل » ص ٣٦ . إذ إنه يرفض القيود فى الحركة ، والرحلة ، والفن . ويدعو إلى حرية الفرد : إنساناً وكاتباً وفناناً . دون أن تثقل كاهله تعليمات أو توجيهات قيادية تصدر عن منظم أو قائد أو رئيس أو ناقد أدبى . لأنه يريد - بالفن - أن يتحرك حركة واسعة تساعده على الإدراك والفهم والوعى بكل الطاقات والإمكانات المحدودة فى الحاضر ، من أجل تجاوزها إلى واقع أرحب وأكثر إنسانية وتقدماً . وهو فى كل هذا يحرص على أن يكون صادقاً ؛ فالصدق هو مضمون موهبة الكاتب وجزأ لا يتجزأ منها . إمَّا أن يكون موجوداً وإمَّا ألاَّ يكون .

* * *

ضياء الشرقاوى

●●● يلتقى صوت « ضياء الشرقاوى » (من مواليد ٢٠ من ابريل ١٩٣٨ - توفى ٢ من نوفمبر ١٩٧٧) مع أصوات رفاقه السابقين ؛ للإسهام فى تيار التجديد الذى عرفته القصة القصيرة المصرية فى الستينيات . وذلك من خلال مجموعاته القصصية التى صدرت فى حياته ، وبعد وفاته : (١) « رحلة فى قطار كل يوم » - الكتاب الماسى - الدار القومية للطباعة والنشر - العدد ١٧٥ - ١٩٦٦/١١/١٥ - (٢) « سقوط رجل جاد » - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧ - (٣) « بيت فى الريح » دار المعارف ١٩٧٨ . كان قد بدأ ينشر قصصه القصيرة فى مجلة (القصة) يونيو ١٩٦٤ - العدد السادس (ناس فى الظل) ؛ ثم فى يوليو ١٩٦٤ ، ويونيو ١٩٦٥ (التسلل) ؛ أمّا قصته (الحديقة) فإنها نشرت فى مجلة (المجلة) عدد أغسطس ١٩٦٦ ص ٥٢ . وبعدها انتقل إلى مجلة (صباح الخير) لينشر قصته (ما فيش تفاهم) فى عدد ١٥ سبتمبر ١٩٦٦ . وهكذا امتد نشاطه حتى شمل الكتابة فى الكاتب ، و « الطليعة الأدبية » العراقية ، و « المعرفة » السورية ، و « الآداب » البيروتية ، و « والأقلام » العراقية ، و « الثقافة » و « الإذاعة » فى مصر .

ويتفق ضياء الشرقاوى مع رفاقه فى الموقف من الأجيال السابقة ؛ وفى دعوته الدائمة إلى تثوير الأدوات الفنية ؛ استناداً إلى أن العمل الفنى عنده هو قوة اجتماعية ثورية تسعى للتغيير . ومن ثم محاولة تصوير العزلة والوحدة اللتين يعيش فيهما الانسانٍ - الفرد فى المجتمع . وكذلك تجسيد الضغوط والقيود التى تشل حركته وتدفع به دفعاً إلى قاع الإحساس بالغربة . إلى غير ذلك مما يعد القاسم المشترك الأعظم فى قصص الستينيات .

لكن ضياء الشرقاوى يختلف عن معاصريه فى أنه أعطى اهتماماً ملحوظاً لجانب التنظير ؛ الذى سعى به إلى الدخول فى ميدان النقد الأدبى . إذ نراه يحاول الإسهام فى مجال الخلق الفنى ؛ بكتابة قصص قصيرة ؛ جنباً إلى جنب محاولة نقد بعض الأعمال القصصية ، فى ضوء ما أسماه بالمعمار الفنى ، محددًا لنفسه إطاراً نظرياً يتضمن مفهوماً « للشكل » وآخر « للموضوع » ، وكل ما يتصل بالرؤية ، وكيفية التوصيل . فقد كتب مقالاً مطولاً بعنوان « المعمار الفنى فى ساعات الكبرياء » - مجلة (الأقلام) -

العدد ١١ - السنة التاسعة ١٩٧٤ ص ٤٤ : ص ٥٣ ومقالاً آخر بعنوان « المعمار الفنى فى الزحام » - مجلة (الأقلام) - العدد ٢ - السنة العاشرة ١٩٧٤ - ص ٩٩ ، ص ١٠٩ ، وتناول مجموعة (محاكمة السيدة س) لسكينة فؤاد بالنقد فى مجلة (الكاتب) العدد ١٧٩ - فبراير ١٩٧٦ ص ١١٢ . يضاف إلى هذا أن رسائله التى كان يبعث بها إلى صديقه محمد الراوى احتفلت بآراء ونظريات نقدية كثيرة غلبت على المشاعر الخاصة ، والعواطف المتبادلة .

وليس من شك فى أن هذا الجانب العقلانى الهندسى التقنينى قد شغل فكره طويلاً ؛ وانسحب تأثيره على إبداع القصةالقصيرة عنده ؛ حيث سيطر « التصنيع » وهيمنت « الحرفية » وغلب « المنطق » الصارم ، المستند إلى قواعد خرسانية صماء مرصوصة رصاً هندسياً متقناً ، وهربت الدراما ، والحركة ، وابتعدت القصة عن واقع الحياة الإنسانية فى المجتمع . فالقصة القصيرة لديه « تشكيل جمالى » ، يعتمد أساساً على الصياغة اللغوية المكثفة جداً ، تحاصر « البطل » و « القارىء » فى دائرة مغلقة خارج إطار حركة الواقع ؛ ولا تفضى إلى مضمون ما ؛ سياسياً كان أم اجتماعياً . يقول : (أما عن مفهومى للقصة القصيرة فأحسب أنها نسق جمالى ، نثرى ، حدثى ، زمنى ، يعبر عن رؤيا القاص للوجود) ص٢٩ من كتاب « أدباء الجيل يتحدثون » لمحمد الراوى - دار المطبوعات الجديدة ١٩٨٢ . وأغلب الظن أن ما زعمه ضياء الشرقاوى أنه بناء معمارى انحصر فى « البناء اللغوى » ليس غير ؛ بعيداً عن الفكر ، والمضمون ، والحياة الواقعية .

وإذا كان اقتحامه ميدان النقد الأدبى قد انعكس - بالسلب - على إبداعه الفنى الحقيقى ؛ فإنه من ناحية أخرى لم يؤهله - اعتماداً على العدد المحدود من المقالات النقدية التى كتبها - للتأثير فى كتاب القصة القصيرة ؛ ولا للذكر فى عداد النقاد المتخصصين . وكان أحوج كتاب هذه الفترة للتفرغ الكامل للخلق الفنى فى القصة القصيرة . ولو كان قد فعل ، لأصبح تأثيره أقوى ، وصوته أبقى ، وتجديده أبين . ولا ننسى أنه يعترف قائلا ، (فأغلب المؤثرات التى تشارك فى إبداعى الفنى لا تساعدنى على النمو الصحى السليم : أنا ومعظم الأدباء الجدد الذين يحملون فوق أكتافهم تبعة ومسئولية مرحلة خطيرة وحاسمة من تاريخ أمتنا . فمن الناحية الاجتماعية : عملى كموظف فى قسم حسابات لا يتيح لى الظروف الملائمة للإنتاج الأدبى ، فهو يقتطع أفضل ساعات اليوم . ما لا يتيح لى حرية الحركة « كالسفر » لدراسة الأماكن التى أكتب عنها .) مجلة « الطليعة » - العدد ٩ - سبتمبر ١٩٦٩

ص ٥٢ . ومع ذلك نراه يفتت ويبعثر ما بقى له من وقت ، وجهد ، وفكر .

يدفعنا إلى ذلك ما نقرؤه من حرص ضياء الشرقاوى على فن القصة القصيرة ؛ واعتباره الفن الشائك الحساس ، والنافذة الرئيسية التى تطالعنا من خلالها أصوات جديدة . كما أن إيمانه بدور الجيل الذى ينتمى إليه ، نابع من إدراكه ووعيه بخطورة هذا الفن . يقول : (وسوف تظل القصة القصيرة ذلك الفن الرهيف الحساس الشائك ؛ **النافذة الرئيسية التى تطالعنا من خلالها** - دون غيرها كالرواية والمسرح - **أصوات جديدة ذات ملامح وهموم وطموحات ؛ خاصة** تثرى حياتنا الأدبية . ولاشك أنه منذ **جيل الستينيات العظيم** - وكأنه قد مضى عليه زمن طويل - الذى عاش فترة من أغرب وأخصب فترات حياتنا ، بطموحاته وهمومه : فى الحياة والفن ، لم تطالعنا إلا أصوات قليلة لها تميزها وتفردها ؛ يمكنها أن تواصل أداء رسالة هذا الجيل فى تطوير القصة القصيرة ، حساسيتها وجماليتها ، وتطويعها للتعبير عن هموم وقضايا الشعب) - مجلة « الكاتب » - العدد ١٧٩ فبراير ١٩٧٦ ص ١١٢ .

ولعلنا نلاحظ أيضاً أن بعض من كتبوا عن ضياء الشرقاى - وهم من أصدقائه - قد وقعوا فى أسر أفكاره النظرية التى سيطرت عليه فكراً وفناً . فلم يحاولوا الغوص فى أعماله القصصية لبيان أثر رؤيته ، وتصوره للمعمار ، فى قصصه ورواياته . مما جعلهم يخلصون - فى النهاية - إلى مجموعة من الأفكار والآراء العامة ، التى لا تميز قصصه ، ولا تكشف عن ملامح فنية خاصة به ؛ بل إنه يشترك فيها مع عدد ممن مارسوا الكتابة معه . ولم يلتفتوا إلى أنه كان ينقل مبادىء ما أسماه بالمعمار الفنى ؛ عن أعلام المدرسة البنيوية . وما كان يترجم عنها فى المقالات التى نشرتها بعض المجلات العربية بدءاً من ١٩٦٤ . ونشير هنا إلى ما كتبه محمد الراوى تحت عنوان « فى المغامرة الإبداعية عند ضياء الشرقاوى » - مجلة « القصة » - العدد ٨ - يونيو ١٩٧٦ . وما كتبه عماد الدين عيسى تحت عنوان « القصة القصيرة فى أدب ضياء الشرقاوى » - القصة - العدد ٢٧ - يناير ١٩٨١ .

فى حين أدرك الدكتور رمضان بسطاويسى أهمية الأعمال غير الإبداعية فى توضيحها للعناصر الإيديولوجية فى فكر الكاتب الذى يقوم بتحليله ؛ على أساس أنها توضح المستويات النظرية والتطبيقية ، من وعيه الجمالى ؛ وتكشف عن أثر الوعى الجمالى فى صياغة العالم القصصى . وهذا هو ما حاوله فى مقاله الخاص بعالم ضياء الشرقاوى ، المنشور فى مجلة (فصول) المجلد الثانى - العدد الرابع - يوليو أغسطس ، سبتمبر ١٩٨٢ ؛ ص ٣٥٥ ولم يكن ثمة تأثير لضياء الشرقاوى فيما كتبه عنه .

أمَّا الشيىء الذى غاب عن ثلاثتهم ؛ فإنه يكمنُ فيها لو أننا فكرَّنا فى إخضاع قصص مجموعاته الثلاث ، وكذا القصص العشرين التى لم تضمها المجموعات ، وتشكل – وحدها – مجموعتين أخريين ؛ للأسس والمعايير التى وضعها للبناء المعمارى ؛ فإنه سوف تكون النتيجة فى غير صالح القصص ؛ لأنها – فى الأغلب الأعم – لا تتوفر فيها تلك القيم الفنية التى حددها . وربما لا نظفر فيها بخصائص القصة القصيرة الجيدة شكلاً ومضموناً . وقد ينطبق عليها الحكم الذى أطلقه الكاتب نفسه على مجموعة « الزحام » ليوسف الشارونى حين قال : (إن غياب الفهم الحقيقى لإمكانيات القصة القصيرة ووسائلها الجمالية وسيطرة التصميم العقلى المسبق وتناقض الوسائل والغايات فى معالجة أفكار قديمة أدى إلى اضطراب الكاتب وإخفاقه فى تقديم فن مقنع) . مجلة « الأقلام » . العدد ٢ – السنة العاشرة ١٩٧٤ – ص ١٠٩ .

نشير هنا – على سبيل المثال إلى قصص « التسلل ، الذباب ، المصنع ، أعمال الأرض ؛ وهى ضمن قصص مجموعته (رحلة فى قطار كل يوم) . فالقصة الأولى تقع فى اثنتين وعشرين صفحة من القطع الكبير (٤٥ ، ٦٧) ولا يحتمل الموقف كل هذه الصفحات ؛ حيث يمكن تكثيفه فى صفحتين اثنتين على الأكثر . وفى صفحة ٥٦ وصف مطول لا داعى له ، نفتقد فيه الحركة ، والدراما ، والحياة . وإن كنا نلاحظ بد ية الإشارة إلى نوع البطل الذى قد يتعامل معه الكاتب بعدئذ : « لست إنساناً معقداً » ؛ « أرقب الأشياء بلا مبالاة » . والقصة الثانية تحتل أكثر من عشر صفحات ؛ ويحتشد فيها عدد من الشخصيات ، والتفاصيل الزائدة عن الحد . هناك البطل ، وأحمد ، وفتحى ، والفتاة القصيرة ، والمرأة الجميلة المتشحة بالسواد ، والعجوز ، والراقصة ، والخادمة .

ولنقرأ معاً نموذجاً للوصف : (ودلفنا إلى ردهة نصف مظلمة . وقابلتنا خادمة سمينة صغيرة السن . ودخلنا قاعة واسعة . فى ركن منها بار صغير ، ومصفوفة بلا عناية . ثلاثة مقاعد ذات سيقان طويلة . وفى الناحيةِ الأخرى مقاعد من الخشب مبطنة بشمع أخضر . ومساندها مستلقية إلى الخلف قليلاً . وفى الوسط منضدة واسعة يتألق سطحها وكانت ذات دائرة كبيرة من الزجاج . واسترخيت على مقعد أمام فتحى) ص ٨٠ ونموذج آخر للاستطراد : (إنها راقصة فى ملهى الطاووس الذهبى ، قصيرة . سمراء سمرة خشنة . لها عينان نافذتانِ بلاشك . كل الخطورة فيها تتركز فى عينيها . نحيفة . لا شيىء . إنها لاشيىء مطلقاً . لذلك لاقت صعوبة فى معيشتها . أقصد فى عملها

بالملهى . لم تكن تصلح لشيىء مطلقاً . ويبدو أنها قدمت إلى صاحب الملهى بواسطة صديق عزيز له . أو شيىء من هذا القبيل) ص ٨٣ .

القصة الثالثة تؤكد أن مفهوم القصة القصيرة عنده غير واضح المعالم . وإن كنا لا نخطىء العثور على أفكار وجودية ؛ من خلال شخصيات عبثية ؛ فقد سمح للفكر الوجودى الخالص بأن يتسلل إلى قصصه بشكل مباشر . والقصة فى أكثر من عشر صفحات . بينما تأتى القصة الرابعة « أعمال الأرض » فى تسع عشرة صفحة من القطع الكبير ، وقد غلبت عليها المباشرة ، والخطابية ، وسيطرة الفكرة فى أغلب الأحيان . وبخاصة أنه يستخدم فى هذه القصص الراوى الذى يتحدث بضمير المتكلم ، ليعبر عن بعض الهموم الذاتية الخاصة التى يعلو فيها الصوت المنفرد عند احتدام الموقف أو اشتداد الأزمة أو تضخيم الأنفعال الشعورى الخالص .

ويمكننا إضافة قصص « رجال فى العاصفة » و « رحلة فى قطار كل يوم » و « الجمهورية » إلى تلك القصص ؛ من حيث الرواية بضمير المتكلم ، ومن ناحية الطول الذى قد لا يتناسب مع حجم القصة القصيرة ؛ إلى جانب التركيز على البطل المعزول ، الوحيد ، الغريب ، المضغوط . وهو ما يتيح الفرصة للبحث عن ملامح كافكاوية وعناصر وجودية مؤثرة فى قصصه . ولن يكون البحث شاقاً أو عسيراً ؛ لأن الشخصية تعلن عن هويتها بوضوح ، دون حاجة إلى موقف فنى تكون له دلالاته وأبعاده . مثال ذلك قول الراوى - البطل - ضمير المتكلم فى « رجال فى العاصفة » : (اشتد إحساسى بذاتيتى اشتداداً هائلاً حتى أحسست أننى أنا العالم ، والعالم هو أنا) ص ١١ ؛ (وعند ذاك فقط أحسست أننى انخلعت وصرت وحدة مستقلة استقلالا ذاتياً لها أمانيها الخاصة) ص ٧ ؛ (ومنذ هذااليوم وقد ازدادت عزلتى) ص ١٤ ؛ (وها أنذا قد انعزلت ، أرغمت على الانعزال) ص ١٥ .

وتأتى القصة الثانية على نفس النهج ؛ مفتقدة الحرارة والحيوية : منفصلة عن قضايا الواقع الاجتماعى ، محصورة فى إطار عقلانية صارمة ، جافة ؛ وإن كان « البطل » الوجودى مضغوطاً ، مقيداً ، غريباً ، (وانزلقت مضغوطاً من باب المحطة . مضغوطاً مقيداً . وجذبت أنفاساً طويلة . ووقفت خاملاً غريباً) ص ٢٢ ويصل إحساس هذا البطل إلى الحد الذى يؤمن فيه بأن وجوده لا أهمية له ، ولا ضرورة فيه : (وسألنى الرجل الذى لا أراه : هل تعتقد أن وجودك ضرورة كبيرة ؟ وأعادونى إلى الغرفة الضيقة . وظللت واقفاً مكانى ، ومن خلال كوة تطل إلى خارج القطار ظللت أتأمل بقيت هكذا مدة هائلة . وامتدت أطراف شعرى إلى كل مكان . بعضها فوق عينى . اهتززت

من الأعماق . لقد صار شعرى فى بياض النور . وشعرت كأنه يضيىء غرفتى ، واصطك الباب بشدة مرة أخرى . وامتدت الأيدى تقتلعنى من مكانى) ص ٢٤ .

هنا نجد البطل الفرد ليس إنساناً عادياً ؛ ولكنه يرقى إلى مستوى الأنبياء ؛ الذين يعانون من عدم فهم البشر الذين يستوعبهم القطار . إنه الوحيد الذى ينظر إلى البعيد البعيد . ويتسع المجال لعالم شبه خرافى وأسطورى ؛ تتناقض فيه « الحرية » مع « الموت » . وكما تلا علينا الكاتب فى قصة « التسلل » على لسان البطل آيات طويلة من التراتيل المسيحية ؛ لا علاقة لها بالوحدة العضوية فى القصة ، ولا بنسيجها الغنى ؛ فإنا نراه يحشو قصصه بأقوال وأشعار وآراء كثير ممَّن قرأ لهم الكاتب من الأدَباء والفلاسفة ورجال الدين والمتصوفة . مثل أندريه جيد ، وبول بورجيه ، وبلزاك ، والدينوى ، والنَّفَّرى ، أودن ، الكسندر بلوك وغيرهم كثير . ولقد بلغ به الأمر حداً جعله يستعير شخصية « ميشيل » لأندريه جيد ؛ كى يوضح عن طريقها وبواسطتها شخصية البطل فى قصة « رجال فى العاصفة » . وقد سبق ليوسف الشارونى أن أدار قصة قصيرة على شخصية من شخصيات نجيب محفوظ فى (زقاق المدق) وهى شخصية « زيطة » صانع العاهات .

ولا يبتعد بطل قصة « الذباب » عن « ميرسول » بطل (الغريب) لألبيركامى ؛ كما لا يختلف بطل « تسلل » عن بطل « الغثيان » لسارتر ؛ فى كل المنطلقات الفكرية ؛ والأحاسيس ؛ والموقف من الوجود ومن الآخرين ، حيث العلاقة بينهما علاقة عداء ؛ نتيجة تفشى أحاسيس عبثية كثيفةٍ كالخوف ، والقلق ، واليأس ، والاغتراب ، والشعور بالعدم . وهى الأحاسيس التى عبَّر عنها صموئيل بيكيت بقوله (لاشيىء أكثر واقعية من العدم) . ذلك أن اللامعقول يقيم ظاهراً أو مستتراً وسط معقولية العالم الظاهرة ؛ مما قد يستلزم لقاء عقل الإنسان المحدود باللامعقول ، فى محاولة عاقلة لتوضيحه ؛ أو بمعنى آخر : لتعقيله . وهو ما نادى به « البيركامى » فى قوله : ليكن سعىِ العقل إلى اللامعقول ؛ فلن ينفعنا الفرار .

ويبدو أن ضياء الشرقاوى لم يفهم « الوجودية » على النحو الفلسفى الصحيح : كما أنه لم يتعمق أبعادالأعمال القصصية التى استندت فى رؤيتها الفنية والموضوعية إلى هذه الفلسفة . وإنما راح يقلدها ، ويحاكى أبطالها ؛ ولم يعان فى تجربةٍ خلق عالم ملائم تتحرك فيه هذه الشخصيات ؛ بحيث يكون الصدق الفنى متضافراً مع الصدقِ لإنسانِى ؛ ويذوب « الشكل » فى « المضمون » أو يكون ثمة نسيج فنى محكمٍ . وإلَّا ماسر هذا الاضطراب فى شكل كثير من قصصه ؛ حيث جاء « السكل » تقليدياً فى « سقوط رجل

جاد » التى احتلت تسعاً وثلاثين صفحة من القطع الكبير : وكذلك قصة « رحلة أبى الطويلة إلى المدينة » فى سبع عشرة صفحة ؛ وقصص « ناس فى الليل » و « الغريم » و « الضيف » التى التزمت الشكل التقليدى للقصة القصيرة فى كل عناصره ؟! فضلاً عمّا أشرنا من قبل .

ورغم الانحياز الواضح فيما كتبه الدكتور نعيم عطية عن ضياء الشرقاوى (قليل جداً من أدبائنا أدرك روح العصر قدر ضياء السرقاوى . ولهذا فقد جاء الكثير من أعماله الأدبية متقدماً على كتابات رفاقه . لقد كتب هذا الأديب بلغة غير التى ألفناها واستخدم أسلوباً متميزاً ، لا يمكن اعتباره امتداداً لتقاليد سابقة فى آدابنا بقدر ما يعتبر كسراً لهذه التقاليد ، وتجديداً فى التجربة الأبية) ؛ فإنا نراه يرجع ذلك إلى مصدرهٍ « قراءة الآداب الأوربية مترجمة إلى العربية » . ثم لا يلبث أن يعتبره نموذجاً باهراً لتأثير الآداب الأوربية على مسار الحركة الروائية والقصصية عندنا ، « وهذا النموذج يتمثل فى قصص وروايات أديبنا الراحل ضياء الشرقاوى » ويدلل على ذلك بقصته « مأساة العصر الجميل » التى يعتبرها الدكتور نعيم عطية « **درة فى جبين أدبنا المعاصر** » . ومع أنه يعتبرها كذلك فإنه لا يخفى اعترافه بأنه (... ويبدو ضياء الشرقاوى متأثراً بفرانز كافكا وعلى الأخص فى تصويره لشخصيات روايته ومساعيها ، سخصيات **غامضة ، موحية** ، هلامية ، **متغيرة ، لا يمكن تحديدها أو الإمساك بها**) .

تجد هذه الأقوال جميعًا فى مجلة (فصول) المجلد الثانى ه العدد الرابع - يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ١٩٨٢ ، صفحتى ٢١٨ ، ٢١٩ . وهو يزعم أن قصة « مأساة العصر الجميل » رواية ، فى حين إنها منشورة كقصة قصيرة ، ضمن مجموعته الثالثة « بيت فى الريح » . ولما كانت تقع فى أكثر من تسعين صفحة فإنه صنفها باعتبارها رواية . لاضطراب مفهوم القصة القصيرة عند الكاتب . ولنا الحق فى التساؤل : كيف يتأتى لكاتب أن يدرك روح العصر من ناحية ، وأن يكون متقدماً على رفاقه من ناحية ثانية ؛ وأن تكون قصته درة فريدة فى جبين أدبنا المعاصر » من خلال قصة تحاكى وتقلد فرانز كافكا ؟! الشخصيات فيها غامضة ، هلامية ، متغيرة ، لا يمكن تحديدها ؛ لا تكوينها الخاص ؛ وليس لأن الواقع المحبط الغريب هو الذى خلقها على هذا النحو ، ولكن لأنها وردث كذلك فى الأدب الوجودى ، وعند فرانز كافكا على وجه التحديد . وهل الأسلوب المتميز الذى يعتبر كسراً لتقاليد سابقة ، وتجديداً فى التجربة الأدبية ؛ هو الذى يأتى من الخارج الأوروبى أم إنه الذى ينبع من خلال التجربةالمستمرة ، والمعاناة

مع اللغة ؛ ويكون ملتحماً مع الموضوع ؛ والشخصية ، والموقف ، والبنية الدلالية ؟!

إن هذا لا يعنى أن قصص ضياء الشرقاوى - جميعًا - قد وقعت فى هذا الأسر الكافكاوى أو الكامى أو البيكيتى أو السارترى إن صح التعبير . كما أن هذا لايدل على أنه تخلَّف عن تيار التجديد ، إذ إن الدراسة الموضوعية لجميع قصصه القصيرة ؛ قد تكشف عن أن إسهامه فى هذا التيار كان أقل كثيراً من إسهام محمد حافظ رجب وعز الدين نجيب وأحمد هاشم الشريف وأحمد الشيخ . وأن صوته - من داخل القصص والنصوص الفنية - كان خافتاً . وإن وجدناه عالياً فى المقالات النقدية التى تناول فيها أعمال غيره من الكتاب الذين سبقوه أوعاصروه فى آنٍ معاً . ذلك أن القصص القصيرة التى تنتمى إلى التيار التقليدى شكلاً ومضموناً ؛ غلبت على نتاجه . والقصص التى لا ترقى إلى المستوى الفنى المطلوب من شباب يزعم التثوير فى الرؤية والأدوات ، موجودة . وهذا هو الذى جعل القصص التى تنتسب إلى التيار الجديد - فعلاً - غير ظاهرة مما قد لا يلفت الانتباه إليها .

ومع ذلك فإن الوقوف عندها يبدو حتمياً لبيان حجم الدور الذى لعبته . غير أن المؤكد - عند النظر فى هذه القصص - أن ماكتبه فى أواخر حياته هو الذى يمثل الجديد الجيد ؛ وهو الذى يضاف إلى التيار الشبابى الذى فرض نفسه فى أوائل الستينيات ، وإن كانت عند ضياء الشرقاوى قد جاءت فى ١٩٧٥ ، ١٩٧٦ ، ١٩٧٧ .

وهى التى ضمتها مجموعته « بيت فى الريح » التى أصدرتها دار المعارف بعد وفاته « باقة ورد » وضعتها على قبره ١٩٧٨ .

نجد فيها الحرص على « التشكيل » : تشكيل الصورة ، واستخدام اللون ، والضوء ، والفسيفساء ، وعنصر « المكان » الواحد المحدد ، المغلق ، الذى يتناسب و « حالة » البطل المتقوقع « داخل » ذاته ، بعيداً عن الجماعة ، والخارج ، بعداً مقصوداً متعمداً .

ونواجه بطلاً تبدو ملامحه غائمة ، لا السمات الخارجية ، ولا الانفعالات الداخلية ، ولا المشاعر الجوانية الخاصة . دون أن يحول ذلك بينها وبين الانغلاق الشديد على هذه « البوتقة » الخاصة ، أو « البؤرة » البللورية .

حيث تنقطع العلاقة ، وتنعدم الصلة ويموت التواصل مع « الخارج » أفراداً وجماعات وقضايا ومشكلات وأحلام . كما توئد الرابطة التى تربط « الماضى » بـ « الحاضر » بـ « المستقبل » . الزمان التقليدى غير موصول ، إذ ينبت زمان خاص ، فى مسألة خاصة ، لشخص شديد الخصوصية .

تبدأ قصة « العراء » هكذا : (كنت جالساً إلى جوار النافذة الخلفية . والأضواء البعيدة تلتمع فى الليل . أطفأت المصباح فساد الظلام . وأنا أكره الظلام . أكره كل ما يحول بينى وبين الرؤية الواضحة) ص ٧ . هنا صوت البطل معبراً عنه بضمير المتكلم . والنافذة الخلفية . والأضواء البعيدة . والليل . والظلام . وأشياء صغيرة دقيقة . ثم الالتماعه الخاطفة لكرتين صغيرتين متوهجتين . إلى جانب ما يحول دون الرؤية الواضحة : غيوم . سدود . حوائل خارجية تمنعها : قد تكون سياسية . أو اجتماعية أو اقتصادية أو أخلاقية . وسوف نقرأ مثل هذه المفردات فى معظم القصص المتأخرة . وإذا كان المضمون منبت الصلة . لا علاقة له بالواقع الاجتماعى والإنسانى : فإن إحكام الصياغة والسبك . ودقة الغزل اللغوى سمة رئيسية : لا تخفى .

وقد يوحى التركيب اللغوى المعقد - أحياناً - بأن عنصر « اللغة » يبلغ حد القصد الذى يخضع للعقلانية والصرامة . بحيث يتحول إلى « هدف » . وتطول الفقرة الواحدة حتى تستوعب صفحة كاملة . مثال ذلك صفحة رقم ١٠ . التى تعد فقرة واحدة . ثم تلتهم معظم صفحة رقم ١١ . وهذا لا ينفى وجود فقر قصيرة دالة : (وأبقى داخل منطقة الضوء وحدى . وليس ثمة مجيب . أو من يمد يد النجدة . وما علىَّ إلاّ أن أبقى فى دائرة الضوء وحدى . وحدى . وليس ثمة أمان أو خلاص أو جدوى . أن أتوحد معها أوتتوحد معى . فى الحياة . أو فى الموت . فى الضوء أو فى الظلمة . أن نتوحد معاً فى ذلك الفخ) ص ٨ .

هنا الدقة فى الانتخاب . الكلمات المحددة التى تدل على اللا تواصل . واللا أمن . واللاخلاص . والوحدة . والغربة عن الآخرين . والتقوقع (وحين أستسلم للتعب واليأس . ألتف بالبطانية التفافاً كاملا . وأترك الضوء يغمر الغرفة . وأروح أتابع أصوات العراء خلف الجدار . وفوق السقف . فيكمن الصوت . ثم يسقط ويملأ الغرفة . وها هو ذا يتحسس طريقه إلى أعلى . حيث أجلس فى الضوء وحيداً) ص ٩ . مزيد من الانحصار والالتفاف حول الذات داخل شرنقة . مع عناصر جديدة : الضوء . الصوت : لاكتمال « التشكيل » . والمكان ضيق محدود . يذكر بأعمال « هارولد بنتر » المسرحية . والحوادث التى تقع فى غرفة مغلقة تمثل ملجأ يحمى الشخصية من شرور العالم الخارجى المحيط بها . وثمة إشارة إلى وجود ثعبان يزحف فى طريقه بلا رادع . بحثاً عن مخلوقات صغيرة ليسحقها . وكأن الكاتب يرمز إلى العرى الذى لا يستر الحياة الواقعية إلاّ من الخوف . حيث ترتع الثعابين قابضة على أرواح صغار الكائنات الحية : فتبث الرعب . والقلق . واللا أمن : دون ساتر أو حامٍ أو مدافع . عندئذ تنتشر رائحة

الموت ، ويتناثر عطر الدماء ، ويتكاثر الضحايا من المخلوقات البسيطة التى لا حول لها ولا قوة .

وتحتاج قصة « رجال منتصف الليل » إلى قارىء من نوع خاص ، كى يعيد صياغتها ، وتركيبها بحيث تصبح مقبولة للفهم بسهولة ويسر . فهى جيدة الصياغة . مكتوبة بشكل ملفوف مضفر ، فى لغة محكمة . تتنوع الضمائر . وتتعدد أصوات القص داخل النص . ولا تذهب بعيداً عن المنهج الذى تحكم فى قصصه المتأخرة . (فى المرة الأولى حينما ألح ورأيت ارتعاشة أصابعه المحدودة نحوى فى الضوء ، أحسست برعب تلك الرغبة) ص ١٣ هذه هى البداية . الأنا . الضوء ، الرعب . انعكاس الأحاسيس الداخلية على حركة الأعضاء الخارجية . (الآن لا أكون أنا هو أنا ، تلتمع عيناه ، فأيقنت الشر ، ونظرت إلى الأمام ، ورأيت وجهى عارياً ، ذلك الوجه الذى فقدته منذ زمن ، ونظرت إلى وجهه فرأيت ذلك الوجه الذى أمتلكه منذ زمن) ، (وكنت قد بدأت ألتقط أنفاسى بصعوبة ، وبدأت قدماه تثقلان ، ورأيت رجلا يجلس أمام أحد المحال ينظر إلىّ - عندما اقتربت منه - وارتفعت يده اليمنى إلى أعلى قليلا ثم هبطت بتردد فوق ركبته ، وفكرت فى أن أنهى تردده بأن أحييه ، ثم فكرت بأنه ربما عاد وأنكرنى إذ رآنى مرة أخرى بشعرى ولحيتى المستعارين ، وأنه لا يمكن أن أكون أنا فى نظره بشكلين مختلفين ، فلربما أيقظ ذلك فى نفسه الرغبة فى أن يبحث فى داخلى عن رجل ثالث ، أو ربما أساء ذلك كله إليه : الرجل الأول الذى يعرفه ، والرجل الثانى الذى سيتعرف عليه ، والرجل الثالث الذى سيبحث عنه) ص ١٤ ، ١٥ .

الرجل الواحد هنا ثلاثة رجال . والرجال الثلاثة ليسوا إلاّ شخصًا واحدًا . أو مستويات ثلاثة لأبعاد نفسية متباينة . ارتبطت كل حالة بزمن ما . قد يبدو أن شيئًا من التناقض بينها . الداخل والخارج . الظاهر والباطن . المرئى واللامرئى . أو إن شئت فقل إن أحد الوجوه متعب ، يحمل على عاتقه أشكالا ضاغطة من الهموم والأعباء ، وهو غير قادر على مواجهتها . وسرعان ما تصطرع الوساوس والمخاوف والتشاؤم مما قد يأتى به الغد . وما إن يتخلص من القناع السائر حتى يفاجأ بزمن آخر يستشعر آلامه وأحزانه ودموعه .

أمَّا الوجه الآخر فإنه يبحث عمن يقوده إلى الأمن ، والهدوء ، والسعادة . فى محاولة للتخلص من الواقع المر الملىء بما يبعث الشعور بالأسى وافتقاد القيادة السليمة . وتظل القيادة العابثة للعربة الطائشة لا تعرف إلاّ طريقًا واحدًا يفضى فى النهاية إلى العدم أو الجنون ؛ أو يعود إلى زمن آخر لا يختلف عن زمن الآلام والأحزان والدموع . ويظن

الوجه الثالث - الرامز ، أنه قد ملك الحكمة والعقل والمنطق ؛ مما يمكنه من اتخاذ قرار العودة للمواجهة بعد يأسه من الهروب الذى لا أمل فيه ؛ ولا فائدة ترجى منه .

معنى هذا أن الكاتب يحاول سبر أغوار الشخصية ، والتقاط مختلف الأحاسيس والمشاعر الداخلية التى تصطرع فى أعماق النفس البشرية ، والمترسبة فى وعى الشخصية ؛ بين الحضور والغياب ؛ الإشراق والانزواء ؛ اللمعان والخفوت . الصراع بين « الأنا » و « الآخر » و « الشخص الثالث » . التردد بين « الآن » و « الأمس » و « الغد » القريب والبعيد فى وقت واحد . وقد ساعدته « اللغة » كما أفاد من « علم النفس » ؛ ومما كتبه « فرانز كافكا » فى « الغثيان » . إن حياة البطل هنا تبدو مستحيلة ؛ لأنه ميَّال لتعمق أفكاره ، ومواجهة مجموعة من التساؤلات الملحة : لماذا هذا الشيء أو ذاك ؟ لماذا هذه المرة بالذات ؟ لماذا هذا الموقف بعينه ؟ لماذا هذه الرغبة فى الحياة والحركة ؟ لماذا يتحتم الوجود ؟ وهل أنا موجود أم لا ؟ وما فائدة وجودى ؟! إلى غير ذلك من المشاعر والتساؤلات التى تغدو الحياة معها فى غاية الصعوبة . والحياة مع الاعتقاد بأنها باطلة ولا جدوى منها هى مصدر القلق . ومتى اضطر الإنسان لمتابعة الحياة ضد اعتقاده وبلا أمل شعر بالاستياء والاشمئزاز والتقزز . ومن ثم يسود التمرد كيان الإنسان كله .

والتركيز فى الشعور بالخوف يتبدى من حوار « الأنا » مع « الآخر » فى قصة « بيت فى الريح » ؛ ويلتقط الكاتب درجات متناهية الدقة للخوف : الرغبة فيه . أو الشروع فيه . أو الخوف المكتوم الكائن بالفعل . الخوف الذى ينتاب الرجل ، أو المرأة ، أو المرأة والرجل معًا ، فى المقهى ، أو فى عرض الطريق ، أو فى الحديقة ، أو أمام البحر ، أو حتى خلف المستشفى العام خارج البلد حيث يلقى اللقطاء والجثث . والبطل هنا شخصية غير محددة الملامح العضوية ، أو الطبقة الاجتماعية ، أو الاسم ، أو الوظيفية ، أو المستوى الثقافى . وثمة تواجد لعنصرى اللون ، والصوت : (وحين نظرت إلى عينيه الزجاجيتين رأيت انعكاس الشمس الغاربة الحمراء ، ففكرت بأن ذلك الضوء الأحمر للشمس الغاربة أكسب نظرته الباردة بعض الدفء ، وبعض الغضب) ص ٢٣ .

ولا تتخلَّف قصة « التحولات » عن التوسل بنفس الأدوات الجمالية ، والالتزام بالملامح السابقة ، من حيث التشكيل ، واللون ، والضوء « وكانت الشمس تنعكس على زجاج النوافذ فتعكس ضوءًا أحمر على زجاج الصور وثوبها المجعد الأرقط » ، « وكانت الشمس تنعكس على الجبل والنوافذ » ، « ترتدى ثوبًا مجعدًا أرقط » ص ٣١ -

ص ٣٢ . انظر إلى وصفه الثوب بأنه « مجعد أرقط » . إنه استخدام غريب ، يؤكد احتفاله بالصياغة اللغوية ، التى تشغله عن الفكرة ، والمضمون الحى ؛ وتفقد القصة حيويتها ، ودراميتها . وهذا هو الأمر اللافت ، رغم حداثة التشكيل ، وجودة السبك وإحكام النَّسْج . فالاحتكام إلى جدائل اللغة وتضفيرها . والهروب من الواقع المطلوب تغييره وتثويره . والسعى من أجل تطبيق ما سمىّ بالمعمار الفنى الهندسى . والاقتراب من محاكاة العالم العبثى والوجودى . أثقل القصة القصيرة بما لا ينسجم مع طبيعتها الفنية . فأصابها بالجمود ، والقتامة ، والبرود ، والصلابة ، وأبعدها عن المضمون الإنسانى . وما هكذا كانت قصص محمد حافظ رجب التى توغلت فى اللامعقول ، وقدمت واقعًا عبثيًا .

ولا تخلو قصة من ضوء الشمس ، أو الضوء الأحمر ، وزجاج النافذة ، أو النافذة الزجاجية والشرفة ، والحديقة . (كانت شمس العصر تسقط هينة فوق الشرفة ، تنعكس على جبل المقطم خلف الفيللا فتعكس ضوءًا أحمر على زجاج النوافذ) ص ٥٠ ؛ (وكان الضوء الأحمر الذى يعكسه الجبل يتألق على النافذة الزجاجية التى تطل على الشرفة والحديقة) ص ٥٢ من قصة « علاقات الداخل » . كذلك فإنا دائمًا فى مواجهة شخصين ، أو ثلاثة ؛ سرعان ما تذوب الفوارق بينهم ؛ ليظهر لنا شخص واحد . حين تتداخل الأزمنة الخاصة ؛ لتتبلور فى زمن واحد خاص أيضا . وثمة غموض فنى سرى فى تشكيل عالم بعض القصص مثل : « الحصان » و « الحصار » ، لتجسيد الإحساس بالمطاردة والاختناق والموت ، وقصة « إشراقات » و « بذور الليمون » و « الثمر » و « اتجاه الضوء » و « مأساة الرجل الرابع » حيث المجهول - اللامعلوم ، واللاموجود وغير الكائن ، والبحث عن اللامعروف بواسطة ما هو معلوم وكائن ومعروف ، فى داخل الشعور . الذى أبرزه ضياء الشرقاوى باعتباره حدثًا خفيًا مدسوسًا ، فى ثنايا اللغة ، وفى منطقة عميقة الشعور منعكسة على الشعور لداخلى للشخصية المحورية ؛ كما تبدو فى لفظة تصدر عفوًا ، أو حركة بسيطة غير مقصودة ، أو إشارة عابرة !!

* * *

أحمد الشيخ

٥ - ثم يأتى أحمد الشيخ (ولد فى ١٠ من يوليو ١٩٣٩) لتتبلور لديه الرؤية الموضوعية والفنية ؛ لكتاب هذا التيار ؛ ممّن شهدت كتاباتهم وأفكارهم هذه المرحلة المهمة فى تاريخنا الوطنى والاجتماعى والفكرى . وهى بلورة ناضجة ، صدرت عن وعى بقضايا المجتمع كله ؛ وعن حرص أصيل على تطوير فن القصة القصيرة .

جاءت بدايتها عنده بعد فترة من بدايات رفاقه السابقين الذين ينتمى إليهم ؛ والمعاصرين الذين يختلفون عنه : شكلاً ومضموناً . حين ظهرت قصصه القصيرة منشورة فى صحيفتى « العمال » و « المساء » ١٩٦٨ ، ثم مجلة (المجلة) فى مارس ١٩٦٩ ، وإن كنا نراه يصرح فى مجلة (فصول) م٢ - ع٤ - ١٩٨٢ ، بأنه بدأ النشر على استحياء فى ١٩٦٦ . ولعلها كانت الخطوة الأولى العفوية ؛ التى أعقبتها مرحلة التخطيط الحقيقى للكتابة القصصية التى حددت هدفها ؛ وشكلها ؛ واتجاهها . تلك التى استمرت حتى ١٩٦٩ ؛ حين أثمرت أول مجموعة قصصية هى « دائرة الانحناء » ١٩٧٠ .

بعدئذ عرفت القصة القصيرة عنده طريقها إلى معظم الصحف والمجلات العربية : الجمهورية ، الأهرام ، الهلال ، سنابل ، صباح الخير ، الإذاعة والتليفزيون ، الطليعة ، الفيصل ، الثقافة العربية ، الموقف العربى ، القصة ، الكاتب ، الشرارة ، الأقلام ، الشرق الأوسط ، الثقافة الجديدة ، آخر ساعة ، إبداع ، البيان . لم يترك قصصه مبعثرة هنا وهناك ؛ ولكنه جمعها فى أربع مجموعات قصصية ؛ إلى جانب مجموعته الأولى « دائرة الانحناء » . هى : « النبش فى الدماغ » ١٩٨١ - « كشف المستور » ١٩٨٤ - « مدينة الباب » ١٩٨٣ - « الحنان الصيفى » ١٩٨٧ .

ومع أن أحمد الشيخ كتب رواية (الناس فى كفر عسكر) فى ثلاثة أجزاء ؛ نشر الجزء الأول منها فقط ؛ فإنا نعتبره كاتباً للقصة القصيرة بالدرجة الأولى . ولعلنا نلاحظ أن معظم كتاب هذا التيار ممن تطوروا بفن القصة القصيرة فى الستينيات لم تشغلهم فكرة الكتابة بعيداً عن القصة القصيرة . مثل محمد حافظ رجب ، وعز الدين نجيب ، وأحمد هاشم الشريف ، ومحمد إبراهيم مبروك .

اللّهم إلاّ ضياء الشرقاوى الذى لم تتوطد دعائمه كاتباً للرواية . فالقارىء لم يألفه إلاّ ممارساً للقصة القصيرة ؛ ومن ثم فإنه لا يبحث عنه خارجها .

كذلك الحال بالنسبة لأحمد الشيخ الذى يصرح بأنه : (سوف تبقى القصة القصيرة رسالتى وهمى الأول .. حتى فى هذه الرواية – يقصد الناس فى كفر عسكر – كنت أستخدم تكنيك القصة القصيرة وأدواتها . لذلك فأنا كاتب قصة قصيرة حتى ولو أصدرت فى المستقبل عشرات الروايات . القصة القصيرة هى لغة المستقبل ؛ سوف تتجدد وتزدهر وسوف تبقى واحدةً من أهم الفنون فى شرقنا العربى برغم كل العقبات) . ص ٢٦٤ – فصول – م٢ – ع٤ – ١٩٨٢ .

أمَّا موقفه من الكتابة – عمومًا – فإنه قد يتلمس من بعض آرائه حول الهدف منها ؛ ودوره بالنسبة للقارىء ، أو مكانة القارىء فيما يكتبه ؛ ثم تصوره لبعض تقنيات كتابة القصة القصيرة على نحو خاصٍ . ذلك أنه يرى أن (الكتابة دور ورسالة وتعبير عن زمان ومكان . والكاتب يتأثر بواقع المجتمع مهما ادعى عدم الاهتمام أو الالتزام . حتى أصحابِ فكرة الفن للفن ينطلقون من نفس هذا الواقع . فهم لا يكتبون من فراغ . ولذلك ستجد فى أعمالى الكثير الذى يناقش الأوضاع الاجتماعية . لكننى لا أميل إلى « لوى أعناق » الأحداث الفنية قسرًا لأخرج بمقولة أو مغزى مسبق) . هكذا يحدد موقفه – منذ البداية – من مختلف المذاهب المتباينة ؛ وبخاصة ما كان يستلب شباب الكتاب البادئين . إنه يرفض أن تكون القصة القصيرة تطبيقًا لمذهب فلسفى ؛ أو إعلانًا عن موقف سياسى ؛ أو خطبة حول قضايا إجتماعية ، تؤيدها الشعارات ؛ التى تتنفس فى مناخ الصوت العالى ؛ والنبرة القوية ، اللاعنة أو المؤيدة .

لقد ربط فنه بالواقع الاجتماعى أولاً وقبل كل شىء . وأنه لا يكتب لمجرد الكتابة ، أو لتزجية وقت الفراغ ؛ ولكن تحكمه – فى النهاية – رسالة ، ويحيط به هدف . وهو – فى كل – لا يخرج بالفن عن طبيعته ، وعن كونه فنًا . وأنه إذا كانت لديه أفكار يؤمن بها ؛ فإنه سوف يجاهد لتوصيلها بأدوات الفن نفسه .

ولَمَّا كانت الكتابة بالنسبة إليه محاولة للتواصل مع الآخرين ؛ وبخاصة عندما يكون هناك شىء مشترك : حلمًا أو ألمًا أو دهشة مشتركة أو قضايا عامة ؛ فإنه يحرص كل الحرص على قارئه الذى يشاركه الأرض ، والعصر ، والمناخ ، والأحداث ، والماضى . إنهما يقفان معًا فى خندق واحد . يجمع بينهما هم واحد ، وانفعالات مشتركة . إنهما الوسيلة والغاية . البداية والنهاية . لا استعلاء من أحدهما على الآخر . ولا نفور بينهما أو تناقض . (قارئى كما أتمثله يملك الحساسية والوعى والقدرة على استخلاص المعانى التى أدور حولها فى كتاباتى . إننى أشعر به يتنفس بينما أكتب له . إنه يشاركنى على نحو

غامض فى اختيار الموضوعات وترتيب الأحداث وصياغة العبارات . إنه الجزء الآخر منى أينما كان وحيثما كان) .

ويدخل أحمد الشيخ فى بعض تفاصيل الإنشاء الفنى للقصة القصيرة ؛ حيث ينطلق من إيمان واعٍ بأن الفن مغامرة حرة أولاً ؛ وممارسة محكومة بالقواعد ثانيًا . فالحرية أساس ، والتقنين ضرورى . ويشير إلى ما سبق أن اتفق عليه نقاد القصة القصيرة - عالميًا - من حيث إن كلمات الابتداء تلعب أهم الأدوار فى البناء الكلى ؛ حتى لحظة النهاية ، أو كلمات النهاية . يقول : (مدخل القصة بالنسبة لى هو المقياس الحقيقى لإمكانية النجاح أو الفشل فى إنجازها ، بمعنى أنه من الممكن فى حالة العجز عن اختيار المدخل المناسب للموضوع أن تضيع القصة نفسها . إنها البداية أو بذرة الخصوبة الأولى التى أنطلق منها فى محاولة استكمال ملامح الكائن الحى . ومهما كان الأمر فى قصة الأشخاص أو الأحداث فإن البداية الموفقة تعنى قصة موفقة) .

ثم نراه يتناول - فى كلمات - دور المكان والزمان ؛ باعتبارهما جزءًا من البناء الفنى . ويستدرك قائلاً إن قصص الشخصيات المأزومة التى تسيطر عليها الحالة النفسية لا يكون الأمر بهذا القدر من الأهمية . وينتهى إلى أن القصة القصيرة نسيج عضوى تتشابك فيه العناصر لتخرج به حيًا موحيًا أو ميتًا باردًا ؛ وهذا يتوقف على قدرات كل كاتب .

وإن دلت هذه الكلمات الواعية على شىء ؛ فإنما تدل على أن أحمد الشيخ أدرك أن القصة القصيرة تتنفس من خلال رئتين : رئة الوضع الاجتماعى ؛ ورئة البناء الفنى . وأنه لم يسع كى يكون منظّرًا - مثل ضياء الشرقاوى - ولكنه ثقف نفسه ثقافة فنية ؛ كى لا تخرج قصصه القصيرة عن الميدان : شكلاً ومضمونًا . وحتى تكون القصص منطلقة من تخطيط محكم مبنى على دراسة وفهم لأصول الفن ، وقواعده ، والمراحل التى مر بها فى تاريخه ، حتى وصل إلى رفاقه وأبناء جيله .

وقد يلفت النظر عند دراسة القصص القصيرة التى كتبها أحمد الشيخ ؛ أن من كتبوا عنه أغفلوا هذا الملمح فى رؤيته ؛ فلم يفيدوا منه فى تحليل ونقد قصصه . وأن منهم من تجاوزوا مجموعته القصصية الأولى (دائرة الانحناء) ؛ وأخذوا فى تتبع بعض ظواهر الشكل والمضمون فى مجموعاته الأخرى ؛ معتبرين (النبش فى الدماغ) هى الأساس لخطوات الفن القصصى عنده . وإنى أرى أن هذا الموقف النقدى غير صحيح موضوعيًا . كما أنه يظلم النتاج الأول للكاتب ، حيث بذل جهدًا ملحوظًا ؛ ليؤكد ذاته الفنية ؛ وليثبت تميزه فى استخدام أدوات غير تقليدية ، وتناوله قضايا الإنسان الفرد ،

تناولاً يضيف إلى قصص هذا التيار ؛ ولا يعود بالقصة القصيرة إلى الوراء . ومن ثم فإنا نعتبرها الأساس القوى الذى ثبت الأركان ، ووطد الدعائم ، وحدد الملامح الراسخة ، وأصَّل للفن عنده .

حقيقة إنه اجتهد – بعدها – فى تطوير أدواته ، وأسلوب معالجته ، وفى الاقتراب الشديد من الواقع الاجتماعى فى صراعاته ، وتناقضاته ، والمشكلات التى طرأت عليه ؛ لكن تظل « دائرة الانحناء » هى المنطلق . وكيف بمن يتناول « كلا » يلغى أهم أجزائه ؟! وبخاصة إذا كان هذا الجزء يحمل فى داخله سمات « الكل » الذى سوف تتسع دائرته فيما بعد . سوف يجد القارىء ملامح « بطل » جديد وفد من القرية إلى المدينة ؛ فيواجه تحديات كثيرة ليست تقليدية ؛ وإنما يقف فى مقدمتها : « الخناق » و « التحدى » و « القهر » ثم « القتل » المعنوى والإرادى . كما يلاحظ القارىء أن « الجدران » السميكة ، و « الحصار » القوى ؛ قوتان تقفان ضد الفرد من قِبل الجماعة ؛ فلا سبيل إلى الخلاص . « دائرة الانحناء » . الكل ضد الواحد . « ذيول التحدى » ، فيكون الشلل واللافعل ، حيث العودة إلى القرية مستحيلة ، والطرق مسدودة ؛ حيث العالم اللامعقول « كتلة الصمت » ؛ الذى تنتهى حياة الفرد فيه إلى الاحتراق والفناء ؛ فلا وسيلة لمواجهة مطاردة الذئاب ؛ حتى فى الملعب . « همسات الرجل الضئيل » . (تأكدت أن الباحث عن عود الثقاب ليس إلا كبير الذئاب . راح الذئب يرقبنى فى ارتياح وشماتة ولمعت أنيابه . وتأكدت أنه سينهش أشلائى بعد تملم احتراقى) ص ٨٨ – ص ٨٩ .

فى هذا العالم تضيع الملامح الخاصة ، ويشك الإنسان الفرد فى وجوده ؛ بل إنه ينكر على نفسه هذا التواجد بشكل أو بآخر : (ويشك إن كان هو « ليس هو » فذلك المسخ شىء آخر لا يخصه . يتزايد الشك فيصر على أنه برىء من كل الملامح التى يطالعها حياله ... العود المحنى والصلعة وعدسات المنظار والكف المرعوش والعنق النحيل . هذه الأشياء لم تكن لتخصه يومًا . يذكر تمامًا أنه كان شيئًا آخر . وإلى مدى قريب جدًا كان شيئًا آخر . فالمدى الزمنى الذى تمت فيه كل هذه التغييرات محدود . ربما لا يتجاوز شهورًا معدودة عاشها مغتربًا هائمًا على وجهه . يحلو له أحيانًا البحث عن كتاب بلا غلاف . أو طفل لم تلده أمه . فى مدينة معتمة بلا أضواء) ص ٩٨ .

مصير الإنسان الفرد – دائمًا – محكوم بما تريده الجماعة ، مهما ادعى من شموخ وثقة ؛ فقد نسجوها بإحكام ، فى هدوء ، وفى متسع من الوقت .

(جمعوا خيوطها المتشعبة وعقدوها وصنعوا منها عشرات المعاول وراحوا يحفرون

قبره . جردوه أولاً من كل وسائل المقاومة لدفنه فى المقبرة حيًا ، ودون إثارة مشكلات ... وفى لحظات كان كل شىء قد انتهى وبصورة هادئة . ودخل عبد الحق فى جوف المقبرة . ساعتها تغير كل شىء . واستحالت الألوان إلى لون وحيد كالح . وبدت جدران المقبرة عملاقة لزجة . تسخر من كل محاولة للخلاص . كان صوته مكتومًا . وكان طريقه مسدودًا بدائرة الجدار المصقول الأملس والأرضية الرطبة الرخوة . ساعتها تأكد عبد الحق للحظة وحيدة أنه انتهى . وأن صوته محكوم عليه بالإعدام) . ٣٨ - ٣٩ .

وابن القرية فى قصة (كتلة الصمت) طحنته المدينة فى طرقاتها الملتوية ، يشعر بالاختناق والقرف من عدم استقامة أى شىء ؛ ولكم صادفته الطرق المسدودة والأزقة الملتوية (لم يكن مقطوع اللسان كل ما هنالك أنهم كمّموه بكمامة غير مرئية) ٥٣ . (تراجع وفى داخله إحساس بالقرف ، قرر أن يتخلص من منظر الكلب المدهوس الذى رآه عفوًا . فكرّ فى بائع ليمون متجول ليعالج نفسه بامتصاص واحدة . غير أن الميدان لم يكن يحوى بين عرباته الصغيرة واحدًا ممن يبيعون الليمون) ٥٩ . كل الأشياء متواطئة ضده ؛ حتى لا يحقق وجودًا ما بأى صورة من الصور . ويقف « الذباب » قوة قاهرة فى قصة (صيف الذباب) لا تقل خطورة عن عبد الونيس والمهندس ؛ حين يصبح غير قادر على مواجهتها رغم ما تبدو عليه - سطحيًا - من ضآلة . وهذه هى حال « البطل » الوحيد فى دائرة الانحناء المرة (كنت أغوص فى أعماق الدوامة . رغبة مذبوحة وإرادة مبتورة الطاقة . وألف ذراعٍ تلتف حول الرأس وتحرمنى من وضع الرؤية ، وعملاقان ماجنان يُطِنّان فى أذنى . وصمم كئيب من نوع فريد يتهددنى . وطاقات تتآمر على خلع رأسى) ٦٢ قصة « الكرسى المهزوز » .

وثمة بذور فنية تكشف عن نفسها فى قصص كثيرة من قصص هذه المجموعة . ويمكن لنا تحديد بعض القصص التى توفرت لها كل العناصر الفنية للقصة القصيرة . مثل « ذيول التحدى » و « كتلة الصمت » و « همسات الرجل الضئيل » . بدءًا من اختيار العنوان ؛ ثم انتخاب كلمات البداية . والجمل القصيرة . والحوار الحاد المدبّب ، المكتوب بلغة عربية سليمة . وتقديم الشخصية من خلال الحلم (صيف الذباب) . و (ذيول التحدى) مع ربطه بالواقع الذى تعيش فيه الشخصية ، ولغة السرد التى تبلغ درجة الشاعرية فى بعض الأحيان ، ومحاولة استبطان الشخصية من الداخل . وتعمق الأغوار البعيدة السحيقة داخل النفس الإنسانية فى لحظة ما ، وسيادة « الوحدة »

النفسية والشعورية والموضوعية . وتآلف الموقف مع « الجو النفسى » ؛ لإحداث الانطباع المطلوب الذى قادت إليه كلمات البداية .

وظهور عنصر « الحلم » و « الكابوسية » ؛ اللذين قد تتجسد فيهما أبعاد الصراع بين الداخل والخارج ؛ تجسيدًا لمعانى الإحكام ، والصمت ، والعزلة ، والوحدة ، والدوائر المغلقة ، والمسخ ، و لقهر ، والانكسار ؛ والغثيان ، والقرف . كما أننا لا نغفل تجارب التجديد المتمرد على الشكل التقليدى . وإن بدا لا معقولاً ؛ فإنه قدم فى لغة منتظمة ، معقولة ، مرتبة ، منسقة (همسات الرجل الضئبل) . وتجدر الإشارة هنا إلى وسيلة فى القص سوف تنمو عند أحمد الشيخ لتصبح عنصرًا مهمًا فى بعض قصصه القصيرة . فهو يجعل « البطل » يبوح بما فى داخل نفسه إلى صديق عزيز لديه تجمعهما ألفة ومودة ؛ وهو حينما يفضى إفضاءً ؛ فإنما يضفى على النص حميمية ؛ تجذب القارىء إليه ، وكأننا مع أربع شخصيات تذوب جميعًا فى شخصية واحدة . البطل والصديق . الكاتب والقارىء . وليس ثمة فاصل بينهم . إذ إنهم – فى الحقيقة – واحد صحيح .

ففى إيجاز شديد يقص البطل « النص » بضمير المتكلم (قصة دائرة الانحناء) . وفى جمل قصيرة جدًا تتحول إلى جمل شعرية أحيانًا « ص ١٢ – ٩٦ » عندما يتوجه بالحديث إلى « الأم » عن البنت الحلوة ذات العينين الخضراوين . لكنه سرعان ما يبوح : (أوه آآ نسيت أصل الحكاية .. كنت أقول قبلاً ، إننى أتحرك فى هذه الأيام فى إطار دائرة مغلقة بلا أبواب ولا ثغرات) ص ١٠ . وقد جعل من هذه الجملة محورًا يدور حوله « النص » . لذا فإنه اختارها ليربط القارىء بالهدف ، والفكرة ، ومنطقة الجذب الرئيسية . كما أن اختياره لجملة « محلك سر » اختيار ذكى ، مرتبط تمامًا بصفة أساسية فى « الشخصية » ، وبالقصة التى تعالجها القصة ؛ وبالموضوع الذى يشغل مساحة « النص » .

تأخذ هذه العناصر فى التطور ، كما تتجه الرؤية نحو الشمول ؛ فى القصص التى نشرت بعدئذ مستقلة أو ضمن مجموعات قصصية . من ذلك مثلا ؛ فإنا نلاحظ تشبثا بالعنوان الجديد الجيد الدال : مداخل الندم – لصوص المدن المسلوبة – مشاهدات عاشق الملامح المستحيلة – الجفاف – إنه يختار عنوان القصة بكل دقة وعناية بحيث يكون اللبنة الأولى فى البناء ؛ أو الخيط الأول فى النسيج . يضاف إلى هذا ما أصبح معلمًا من معالم التشكيل ؛ وهو تأليف عناوين داخلية لأغلب القصص . يجعلها الكاتب جزءًا مهمًا فى البناء . إذ إنها توحى بتتابع الفكرة ، أو بخطوات الحدث ، أو بتطور الحالة النفسية ، فى ثوب تبدو ألوانه – من بعد – كما لو كانت غير متناسبة ؛ لكنها فى

العمق متناغمةٍ . لأنها لم تبتعد عن الجو العام والفكرة الرئيسية ، و « الوحدة » مقومًا من مقومات العمل الفنى الناضج .

فى قصة (التحلل) بدت العناوين الداخلية علامات مهمة جدًا لتحديد ثلاثة مستويات أخلاقية وسلوكية أدت إلى مرحلة خطيرة فى حياة المواطن « فتحى فتوح أبو الفتوح » فلم يعد متمسكًا بأى قيمة من القيم الشريفة . فثمة « منزلق » و « استمراء » و « تبجح » . ومن هنا أدت العناوين دورًا فى البناء الفنى من ناحية ؛ وساعدت فى صياغة الوحدة الوجدانية ؛ وفى تقديم الرؤية الكليةِ ممهدًا لها ؛ بحيث تأتى بالانطباع النهائى الواحد المراد إحداثه فى نفس القارىء ؛ صادقًا طبيعيًا ؛ دون افتعال . كذلك الحال فيما يتعلق بالعناوين الداخليةِ لقصة (مقدمات التراجع) حيث نجد : « تنويه » و « عن التراجع » و « عن القهر » و « عن الهبوط » ثم « ذكريات » و « ختام » .

وتبدو العناوين الداخلية ضرورية فى قصة (ضرب البحر) ؛ لأن الشخصية تحكى ، وتقص ؛ وتتصور جموعًا من الناس ينصتون ؛ فكان عليها أن تقدم لما هو آت . وبخاصة أن « البطل » بمثابة المجنون فى نظر الكبار الذين يكرههم ، ويدفعنا إلى كراهيتهم . وهو رجل مجرب أهلكه الصراع ، ودمرته التجارب ، ويبغى نقل تجاربه للشباب ؛ لذا فإنه أخذ يتوجه إليهم بالنصح ، منتقلا من خبرة إلى خبرة ، ومن تجربة إلى تجربة ، بين « عروس البحر » و « فرس البحر » و « سر البحر » لأنه « عجوز البحر » . تدخل فى هذه الدائرة قصص : روح النهر - مشاهدات عاشق الملامح المستحيلة - لصوص المدن المسلوبة !

ومع أن استخدام هذا الشكل جذب اهتمام الكاتب فى أكثر من قصة ؛ فإنّا نراه لايُفرِط فى فَرْضه على بناء جميع القصص التى كتبها - فلا نظفر فى القصص القصيرة جداً بمثل هذا اللونِ . وعلى سبيل المثال فإن مجموعته (كشف المستور) تخلو منه . والقصص التى تُحْدِث فيها هذه العناوين خللا ما أو اهتزازاً فى الوحدة ، أوحداً للشعور الداخلى ؛ أو إيقافاً لنمو الانفعال ؛ تختفى منها العناوين الداخلية ؛ والدليل على ذلك قصص مجموعته (الحنان الصيفى) . إذ إن المسألة محسوبة من كل الجوانب ، ولا تأتى هكذا كيفما اتفق . وليس معنى نجاح ابتكارها فى تصميم وهندسة بعض القصص أن يستمر الكاتب فى استثمارها فى كل ما يكتب من قصص قصار .

ترتبط كلمات البداية ؛ أو فقرةالبداية ، ارتباطاً وثيقاً ؛ بالعنوان ، والعناوين

الداخلية ؛ إذ إنها تقودنا إلى الشخصية ، والموقف ، والفكرة ، ثم الانطباع . وهى التى تحمل فى ثناياها كل الشحنات الكهربية التى تقوم بتوزيعها فى الجزئيات الصغيرة ؛ لإحداث نوع من التوتر ، والانفعال ، والصعود بدرجات الترقب والإثارة : إثارة الفكر ، والمشاركة .

وتكفى فقرة البداية فى قصة (مداخل الندم) ص ١١٦ لأداء ذلك كله ؛ ولتقديم مناخ العجز ، والاحتراق الداخلى ، والهروب إلى الداخل ، بسبب اختناق الجو العام ؛ (أترنح بالخطى المشنوقة بالاندحار ، أمتص رحيق التوقع معوداً بمسرى مرارات الخوف فى الحلق الجاف . تتطوح مشاعرى سكرى بالتأملات الصعبة ، أشنق الرغبة فى العويل مشيعاً وجهه الذى كنته بدمدمات العجز ، أزيحه جانباً حتى لا أعود أحترق من الداخل والخارج كعصفور صغير تشتعل فى أحشائه جمرة لا تخبو بينما صهد النار يشوى سطح لحمه العارى من ريش الحماية . أسكت بعجز الكلمات عن وصف الآلام الرابضة عند عتبات التذكر . وصهد لحظة الضجر اللافح يفرى مداخلى المشتعلة وسطح الكيان تشوبه شمس نهار صيف تخطى الحدود المألوفة المحتملة) .

والفقرة الأولى فى قصة (الأمنيات الحبيسة) بالغة الدلالة على نوع البطل ، وقضيته ، وتجربته ، ونهايته إن صح التعبير . وهى تتسم بما أسميناه « بالبوح » والإفضاء . فالحديث مباشر لكنه لا يبدو كذلك . (مرة أخرى سوف أحدثكم عن حدث السقوط فى دوامات اللحظة القائمة والتى أستحيل فيها إلى شىء محمول فى فراغ دون إمكانية الوقوف والثبات . الذى حدث منذ البداية وحتى الآن جعلنى معتاداً على توقع الضربات من كل الاتجاهات وفوق كل الجزئيات المضروبة سلفاً فى كيانى المحدد الأبعاد والذى لم يحدث وقطعاً لن يحدث على أى نحو أن أتجاوزه بالتضخم أو الانكماش . فى مشوار العودة وحيداً قلت لنفسى إنه يبدو أن العالم أصبح بالقطع غير صالح للتعايش معه ، وأنه من الأجدى أن أفر إذا سنحت الفرصة لفرار حقيقى ، فالفرار فى المرات السابقةسرعان ما كان يستحيل إلى بؤرة إنهاك جديدة مزحومة باللحظات المعادة ، والشروع فى الفرار من جديد بوهم إمكان الثبات والسكون عند مرفأ أمان أملاً فى مشوار الحركة صعوداً إلى آفاق مجهولة أو الدخول فى عوالم أكثر انفتاحاً ورحابة . كل ذلك كان محض محاولات خاسرة للخروج فعلا) ص ١٠٤ مجموعة « مدينة الباب » . ولما كانت طبيعة الأرض التى تنبت فيها أحداث قصة (الزائرة) فى مجموعة (الحنان الصيفى) تختلف وفقاً للموضوع ، والشخصيات ؛ والبُعد الفكرى والرمزى ؛ فقد جاءت فقرة البداية حافلة بالحركة ، واللفتة ،

والإشارة ، والكلمة المتحاورة ؛ متضمنة الشخصيات المحورية التى تشارك فى « الحدث » : (دقت الباب بعنف فى صباح باكر ، فرحت أفتحه لأراها لأول مرة ، كانت تبتسم فى ألفة وهى تلقى تحية الصباح ، كانت تحمل على الرأس سلة كبيرة وثوبها الريفى يستر قوامها الممشوق العفى . سألتنى إن كان المسكن يخص اسمى الذى ذكرته ثلاثياً فأومأت بالإيجاب أزاحتنى فى ود عن طريقها ودخلت باطمئنان ، التفتت نحوى وهى فى منتصف الصالة ثم قالت بعشم : - حططنى . مددت يدى أساعدها فى إنزال حملها الثقيل أكثر مما كنت أتوقع ، جلست هى على أرضية الصالة وسألتنى عن الأحوال جاءت زوجتى تستطلع الأمر ، كانت هى تعبث بغطاء السلة المحكم التحبيش بخيوط الدوبارة فى محاولة لفكه ، نظرت نحو زوجتى وإبتسمت وهى تلقى تحية الصباح ردت زوجتى عليها ثم التفتت نحوى وكأنما تسألنى عن هوية الزائرة الغريبة فى مثل هذا الوقت المبكر ، قالت هى بينما تفلت طرف الخيط من محيط السلة : - يمكن هو ما يخدش باله بس احنا قرايب) ص ٦١ - ٦٢ .

ورغم قصر القصةالقصيرة فإن الجملة تأتى - أحياناً - مطولة . ومعروف أن طبيعة القصة القصيرة تحتاج إلى التكثيف والتركيز ، واختيار الجمل الحاده المجدولة التى لا تحتمل كلماتها تأويلا ودلالات كثيرة قد تبعد اهتمام القارىء عن التركيز فى دائرة محددة . لكن طول النفس عند أحمد الشيخ يعبر عن نفسه فى جمل يقصد بها التعبير عن دفقة فكرية أو شعورية كاملة ؛ وليس دلالة على رغبة فى الإكثار من التفاصيل . ولاشك أن طول الجملة يكون نتيجة معاناة وجهد شاق قبل الكتابة . إذ إنها تحتل المكانة التى تشغلها فقرة كاملة فى القصة التقليدية . فالقصة القصيرة - عنده - مجموعة من الجمل المركبة المستقلة ؛ وليست فقراً . وكل جملة تؤدى دوراً . ومجموع الجمل - وهى قليلة نظراً لطولها - يفضى إلى الانطباع الكلى الموحد . وقد يستلزم هذا التكوين معاناة مماثلة من القارىء ؛ الذى لابد من أن يعمل فكره ويجتهد ويكدح ويتأمل بنفس الدرجة التى كان عليها الكاتب .

تحت عنوان « عن التراجع » فى قصة (مقدمات التراجع) ضمن مجموعة (مدينة الباب) نقرأ الجملة التالية : (قبل القول شروع مرعوش بتراجع الحروف وتزاحم الرغبة فى إخراج الكلمات المحمومة دون إخراج ، تتلوى فى الصدر كائنات مقبوضة ومرعوبة ، ينكمش القلب فيضيق بامتلائه إلى الحد الذى يكاد أن يوقفه ، نيز الشريان الرئيسى ببطء ممل يوشك أن يكون سكوناً بارداً ، تتثلج الأطراف العطشى إلى قطرات الدم ، وأهم بالقول فى محاولة أخيرة لاختراق حاجز الصمت الوهمى الذى يتجسد فى

الرأس جداراً صلباً ، تسقط الرغبة فى الكلام عند أطراف أصابع القدمين فآنف من الانحناء لاستعادتها حفاظاً على عودى المستقيم) ص ١١١ - ١١٢ . وكنا قبلها قد قرأنا جملة واحدة ص ١١٠ : (قبل الهبوط فى سرداب التراجع أسأل إن كان من الممكن أن أرى وجهك المأمول يا « سها » أختنق بانتظار لحظة الحصول عليك وأسأل نفسى أيضاً إن كان فى مقدورى مواصلة الرمح وحدى فى محيط الدائرة الرحبة رغم اكتشافاتى المتكررة أننى أعود مكدوداً إلى ذات النقطة التى انطلقت فيها فى المرة الأولى هادفاً إلى العثور على وجهك المستحيل الذى حسبته فى البدء ممكناً) .

جملة الحوار تختلف اختلافًا ظاهرًا . إنها قصيرة . تكتب بالفصحى الميسورة الفهم مرة ؛ وبالعامية عندما يكون المتحاورون فى بيئة القرية أو من مستوى فكرى وثقافى لا يتوسل بالفصحى فى حياته اليومية . ففى قصة (شوق) يدور الحوار بين بهلول ومشحوت والشيخ سعدون والحاج عوف فى كفر عسكر بالعامية ، وفى قصة « الشملولة » حيث نعمات وشوق وجواهر وعطيات ، فى الكفر ، مع العمة ؛ يدور حوار عامى صريح . وفى « الزائرة » مع أن الحوار قليل فإن لغتة عامية أيضًا . لكن الاتجاه الغالب فى لغة الحوار أنها عربية ؛ منتقاة : لا تعقيد فيها ولا تقعر . فلا نجد كلمة غير مستساغة أو منحوتة ومأخوذة من المعاجم والقواميس . وهى لغة تصدر عن الكاتب نفسه ؛ باعتباره صاحب « النص » . ولأنه يقوم بدور الحاكى أو الراوى أو الشخص الذى « يبوح » للآخر . ولعل اعتماده فى « النص » على « التقديم » و « التهيئة » و « الوصف » ؛ هو الذى جعل مفرداته - كاتبًا - ولغته - مثقفًا - ونعوته وأوصافه وتحليله - قاصًا - هى التى تسود وتسيطر .

ولا ننسى أنه يصف الشخصيات من الداخل . ومن ثم فإن الدراما هنا تكون دراما داخلية . أو إن شئنا فإن الصراع الذى يجرى فى قصصه صراع نفسى داخلى ، مما يوحى بأن القصة خالية من الحوار بمعناه المألوف . وإن كان تأمل بعض القصص يكشف عن أنها قد تكون حافلة بالحوار . من ذلك مثلاً أن قصة « مقدمات التراجع » مشحونة بالحوار بين البطل والزوجة ، وأن الفعل له رد فعل ؛ مما يحدث الانفعال النفسى . وإن بدا للعين القارئة بشكل مسطح غير ذلك [انظر صفحة ١١٣ من مجموعة مدينة الباب] .

فى قصته « النبش فى الدماغ » يقدم أكثر من مستوى للحياة النفسية للفرد . ويلتقط « حالات » معينة تتحد فيما بينها لترسم صورة ذات ملامح نفسية ، أصبح عليها الإنسان

المصرى المعاصر . ففى لحظة واحدة يقتتل رجلان متشابهان فى ميدان العباسية ، استخدم أولهما مدية فى حين استخدام الثانى شفرة حلاقة . وسرعان ما يتكشف أنهما أخوان (إنه زمان أغبر يتقاتل فيه الإخوة بمثل هذا العنف ؛ وأضاف وسط اندهاش الكل أن الرجلين أخوانٍ شقيقان يسكنان فى نفس العمارة التى يسكنها فى مصر الجديدة ؛ استنكرت وجوه البعضٍ فأقسم الرجل بشرفه أنهما توءمان من أم وأب) ص ٧ . وفى الثامنة والنصف إلا خمس دقائق صباحًا وفى ميدان التحرير (كان الزحام المتعجل الآتى من ناحية محطة الأوتوبيس الرئيسية يضغط من كلا الجانبين رجلاً فى الثلاثين أو نحوها ؛ كانت قد انفلتت من كوعه قبضة رجل آخر فى مثل سنه وإن كان أكثر منه نحافة ويستخدم عدسات منظار رقيق) ص ١٠ فى نفس اللحظات تقريبًا وفى محيط الدائرة البشرية (وجد الرجل النحيل نفسه بدون سابق مقدمات ممسوكا من زنده بقبضة قوية لرجل فحل يلتف عنقه بتلفيحة لونها كالح تدارى الجزء الأسفل من ذقنه ، لم يحاول تخليص يده فقد كانت القبضة قوية وحادة . جذبته اليد العفية فأطاع متعجبًا أولاً ثم تسلل إليه خوف . كاد أن يتكلم فأسكتته غمزة بلا معنى من عين الرجل . فكر فى لا جدوى مقاومة الوجه الصارم) ص ١١ فى السابعة مساءً اشترك رجلان فى تهديد « ولد » و « بنت » من العاشقين . ثم تبادلا - أمام الولد - اغتصاب « البنت » . فأصابها دوار نفسى مفتت ومقيت (وعند نهاية الشارع المطل هو أيضًا على النيل شعر كل منهما أنه لم يعد قادرًا على الاستمرار فى الإحساس بأنه يخص الآخر . وعجزا عن الاستمرار فى السير جنبًا إلى جنب فابتعدا وانحرف الولد عمدًا إلى كوبرى الجامعة واستمرت البنت فى طريقها إلى شارع النيل) ص ١٤ .

نحن هنا أمام شخصية واحدة يعثر داخلها الكاتب فى أكثر من مكان ؛ بهدف تعرية العلاقات التى تنتظم الحياة الفردية والجماعية . وما قد يتعرض له الفرد من مواقف نفسية ؛ فى علاقته بالآخر ، أخًا أو زميلاً فى العمل أو إنسانا مثله يشاركه عبور الطريق ؛ أو حبيبة تدمر الجماعة علاقته بها بشكل وحشى غير إنسانى . هذه الدوائر التى يدور فى محيطها الفرد صنعها الكاتب ليقول ما سوف يجسده بعد فى أكثر من قصة . من حيث إن « الجماعة » تقف - دائمًا - ضد الفرد . وأن الواقع والقوى الخارجية ، يفعلان فعلها المدمر لذات الفرد وخصوصياته .

ويعيش بطل قصة « الجفاف » أزمة خاصة مع نفسه ، ومع واقع الحياة من حوله ، ومع الآخرين . وربما يكون الكاتب هنا قد استهدف تقديم ثلاث حالات نفسية لإنسان مثقف يعيش فى ظل ما ساد السبعينيات من قيم ومبادىء ونظم . يتحرك من خلال شعور

حاد بالوحدة ، والعجز ، اللذين يدفعانه إلى محاولة تدمير رغبة الحياة فيه ، فهو مضغوط ومشلول الطاقة ؛ يتجلى له الموت غادرًا خطافًا يبرع فى أخذ أمثاله من المنفردين فى حجرات معزولة . ومع إحساسه الحاد بالفراغ والضياع والضغط المادى ؛ فإنه يرفض الحل الذى يأتى عن طريق العمل بإحدى الدول البترولية بعد عرض قدّمه صديق قديم له . وتتأثر علاقته بحبيبته التى انتظرته طويلاً . إذ إنها عجزت عن تحمل الانتظار الممل واللاحل ؛ فقبلت الزواج من مدرس الرياضة المالية ؛ الذى سبقت إعارته للعمل بالخارج .

فى مقابل الحالة النفسية ، والمواقف المتباينة التى انعكست آثارها فى شعوره وعماقه ، قدم الكاتب ثلاث نهايات محتملة لهذا الفرد المأزوم ؛ وجعلها جزءًا فى بناء القصة القصيرة ، ونجح فى أن يقنعنا بأهميتها . حيث طرح ثلاثة حلول : الأول هو انتحار البطل . والثانى هو « الجنون » بالفن مما يعرضه لاتهام الجماهير له ووصفها إياه بأنه الشاعر المجنون . ويبقى الثالث محددًا فى إقناع نفسه بالأخذ بالمنطق الذى ساد السبعينيات ، وهو الهروب بالعمل خارج الوطن ، واللحاق بالصديق القديم ، والحبيبة المهاجرة ؛ بحثا عن الثروة .

ونظرًا لخطورة هذا الدافع المادى ؛ وتأثيره فى بناء الإنسان ، وعلاقاته الاجتماعية مع الأسرة ، والمجتمع ؛ وما ترتب عليه من آثار نفسية فردية وجماعية ؛ فإنا سوف نلاحظ أن الكاتب جعل هذه القضية موضوعًا لعددٍ من القصص القصيرة التى كتبها فى السبعينيات . تأكيدًا لدوره الاجتماعى النابع من معايشته لما طرأ على المجتمع المصرى من تغير فى البنى الأساسية ؛ وفى العلاقات ؛ والقيم ، وفى النظر إلى ما كان « تراثيًا » وما هو كائن « اقتصاديًا » وما ينبغى أن يكون « مستقبليًا » . فلم تغب صورة المجتمع فى حركته عن مجال الإبداع عند الكاتب ؛ وبخاصة فى قصصه القصيرة .

وما دام الكاتب يحتفل بالداخل ، والشعور ، بعيداً عن التهويمات والغموض ؛ فلا بأس من تدعيم عنصر « البوح » و « الإفضاء » الذى استأثر بأسلوب بعض القصص . لارتباطه بالموقف الداخلى للشخصية والحالةالشعورية والوجدانية ؛ ثم الإحساس بضرورة تواجد أو تخيل المشارك ، المنصت ؛ ويكون ذلك ضرورياً ولا زماً فى الأزمات التى تجعل الشخصية أسيرة إحساس قائم بالوحدة ، والعزلة ، والاختناق والخوف والانكسار .

نجد ذلك فى قصص : « ضرب البحر » ، « تأملات رجل فى مقعد صخرى » و « الأمنيات المستحيلة » ضمن مجموعة (مدينة الباب) وفى قصة « كشف المستور »

ضمن المجموعة التى تحمل نفس العنوان - وفى قصة « روح النهر » ضمن مجموعة (النبش فى الدماغ) ، بل إن البوح فى القصة الأخيرة يعرى ظاهرة عدم التواصل ، واللا اهتمام ، وعدم المواجهة ، فالبطل يبحث عمَّن يستمع إليه ؛ وينصت إلى « بوحه » و « شكايته » إنساناً مقهوراً معذباً مجلود الحاضر ، مشوي الماضى ؛ لكنه لا يجد أحداً : فى النهار . وفى منتصف الليل . ويلعب هذا العنصر دوراً مهما فى الصياغة الفنية لقصة « مشاهدات عاشق الملامح المستحيلة » . وهى من القصص الجيدة التى تضمها مجموعة (النبش فى الدماغ) . تبلور معانى العجز ، والخوف ، والانذحار . وتتبع المشاعر الداخلية من خلال مواقف نفسية لا تناقض فيها ؛ يفضى بعضها إلى بعض ، فى لغة رصينه ، وفى جمل مكثفة ، بلا استطراد أوتفصيلات أو إطالة . يضاف إلى ذلك ما أسهمت به العناوين الداخلية .

ومن العناصر التى تبدو واضحة فى قصة أحمد الشيخ عنصر « الحلم » . وهو يهتم به اهتماماً ملحوظاً . ولا يستغله للإغراق فى التهويمات والإغراب والصور الشاذة والأحداث الغريبة . وإنما يجعله جزءاً فى البناء يعطيه وقتاً وجهداً وتفكيراً ؛ حتى يأتى مقنعاً ومستنداً إلى منطق . يختار كلماته ، وينتقى صوره ، ويستثير جانب الوعى - وليس اللاوعى - فى الشخصية ؛ بحيث يأتى كل شيىء فى القصة متضافراً ومنسوجاً بإحكام ودقة . بل إنه يصرح - أحياناً - بأن هذا الجانب فى القصة يدخل فى دائرة « الحلم » بالإشارة إلى أن « البطل » « رأى فى منامه » ؛ أو عندما أغفى شهد كذا وكذا ، وكأنه يريد أن يفسر لقارئه مالم يره أو مالم يسبق له أن أفصح عنه ؛ وما يجرى فى المنطقة المستورة اللامرئية للشخصية .

ينعكس هذا - بطبيعة الحال - على سلوك الشخصية - بعدئذ - وتطور « الحدث » النفسى فى القصة ، ودرجة اقتناعنا بما يقدمه الكاتب لنا ، يقول فى قصة « الجفاف » - مجموعة (النبش فى الدماغ) ص ٢٨ (عندما أغفى رأيى نفسه وحيداً فى صحراء مقبضة لا حد لها ولا نهاية ، تلال وهضاب وساحات رحبة وجبال شاهقة ، وسراديب معتمة وكلها محض رمال ، رمال ، رمال من كل الأنواع والألوان والأحجام ، مجرد رمال ورياح مسعورة تدمدم من كل الجهات تحمل ذرات الرمال الدقيقة وتصفعه ، تنفذ من طاقتى أنفه وتتسرب إلى حلقومه وتخترق شفتيه المضمومتين عن صمت عاجز عن دفع ما يحيطه ، تكتسى الأسنان أيضاً ويجف اللسان ، حتى حدقتى العينين المغمضتين تقتحمها الرمال ، لكنه يتململ فى رقدته ربما يكون قد انقلب إلى الجانب الآخر فيراها من خلال الضباب تتسربل فى ثوب هفهاف لونه غريب متداخل ، يراها ويوشك على اللحاق بها ،

ينسى دمدمة الرياح وصفعات الرمال فى الوجه والبدن ويرمح بكل عزمه ثم يشرع فى النداء .

وعلى هذا النحو يأتى الحلم فى قصص « أزهار السنط العريانة » و « جواز سفر بهلوان » و « الغائب » و « روح النهر » و « مداخل الندم » و « تأملات رجل فوق مقعد صخرى » . والكاتب هنا يختلف فى استخدامه هذا العنصر عن رفاقه من كتاب هذا التيار الثائر . إذ إنهم صوَّروا الواقع كله باعتباره حلماً حافلاً بالكوابيس ؛ والصور المقلوبة ، والفكر المتداخلة ، والأحداث التى تبدو كما لو كانت غير مترابطة . ولم يفصلوا بينه – فى البناء – وبين العناصر الأخرى الداخلة فيه . وكانوا فى هذا يريدون أن يقدموا « الواقع » بصورة شائهة ، دفعًا إلى رفضه ، والثورة عليه ، وعدم تصديق كل ما يجرى فيه : فكراً ، وأشخاصاً ، وأحداثاً ، وعادات ، ونظماً .

إذا انتقلنا إلى الحديث عن موضوعاته وقضاياه ؛ فإنا سوف نجد قصصه القصيرة تدور فى محاور ودوائر ، تستكمل « الصورة الكلية » لقصص هذا التيار ، ولا تخرج عنها ، ولا تتناقض معها ، أو تختلف فى ملامحها ، وإن تبيَّن لنا أن صورة المجتمع المصرى فى حركته مع أواخر الستينيات وطوال السبعينيات كانت ماثلة فى ذهنه ، وحاضرة فى وعيه أو لا وعيه ، عند الكتابة . لذا فإن العامل الاقتصادى ، والتناقضات الطبقية ، ووقوع الإنسان – المصرى ، العامل ، الشريف ، النقى ، فى أتون الطحن المادى ، والضربات العنيفة القاتلة ؛ بسبب عجزه المالى عن الوفاء بأبسط واجباته المادية ، والحصول على حقه المشروع فى الحياة الاجتماعية العادلة ، التى تحقق له شيئاً من الأمن ، والاستقرار النفسيى ، والاستقلال بشخصيته ، وضمان مستقبله ، واستشراف غدٍ إنسانى لأبنائه .

ولعله بسبب ذلك – أيضاً – انفرد بعددٍ أكبر من القصص القصيرة التى رفض فيها هجرة وطنه بحثاً عن الثروة ، أو عن وسائل التغلب على المشكلة المادية . وقد أشرنا إلى ذلك من قبل . فالخلاص المادى بالاغتراب عن الوطن ، لن يلغى بأيِ حال ، ما يصبح فيه الفرد – والمجتمع ، من أوضاع وأحوال أكثر ضغطاً وإيلاماً وتفككاً وهدماً ؛ تستلزم البحث من جديد عن أدوات وأفكار وقيم تساعد فى « الخلاص » مما يَجِدُّ ، على حياة الفرد ، والجماعة . وهذا هو الذى لا أمل فيه ، إذ تكون الأمور العامة والخاصة قد وصلت إلى منحدرٍ مظلمٍ عميقٍ لا سبيل إلى الخروج منه .

فيما عدا ذلك فإن قصص أحمد الشيخ تصور لنا الإنسان – الفرد ، مأزوماً ، عاجزاً ، خائفاً ، مطارداً ، مطروداً ، يجثم عليه « الآخر » في كل لحظة ، ومع كل نفس ،

وفى كل مكانٍ ؛ حتى يضيق الخناق عليه ؛ فلا يجد خلاصه إلا بالتفكير فى الانتحار ؛ لأنه فقد القدرة على أن يكون « هو » . وليس ثمة تواصل بينه وبين الآخرين . فتكون الوحدة والعزلة والقرف والإحساس بالغم ؛ هى مفردات حياته اليومية ، داخل الجب وخارجه ، على حدٍ سواء . وهذه هى السمات البارزة فى قصص الكتاب الذين ينتمون إلى هذا التيار . تلك التى اتخذت طريقها مع بداية العقد الأول من الستينيات . ومن ثم فإنا نستطيع - بوعى - أن نضم قصصاً بعينها إلى مرحلة الستينيات ؛ وإن كانت قد كتبت أو نشرت فى السبعينيات والثمانينيات .

من الشواهد على ذلك بعض قصص مجموعته (النبش فى الدماغ) الصادرة فى ١٩٨١ ، والتى ضمت قصصاً نشرت فى ١٩٧٠ ، ١٩٧١ ، ١٩٧٣ ، ١٩٧٤ ، ١٩٧٧ ، ١٩٧٨ . مثل « الجفاف » و « النبش فى الدماغ » و « مشاهدات عاشق الملامح المستحيلة » و « لصوص المدن المسلوبة » و « مداخل الندم » و « روح النهر » و « النجوم » . وفى مجموعته (مدينة الباب) المنشورة فى ١٩٨٣ ، لا نخطىء قصصاً مثل : « أشجار السنط العريانة » و « بهلوان الأحزان » و « مقدمات التراجع » و « جواز مرور بهلوان » و « الأمنيات الحبيسة » .

تقدم قصص مجموعة (مدينة الباب) ألواناً متباينة من العجز عن فعل شيىء إنسانى ، خطير ، مهم ، إيجابى . إنه سمة كثير من أبطال القصص : « المتجنس » و « الغائب » و « مدينة الباب » و « التحلل » و « مقدمات التراجع » . وقصته « الجفاف » - مجموعة (النبش فى الدماغ) لا تخلو صفحة من التركيز على هذه السمة الأساسية التى يتصف بها البطل ، تقول البنت عنه : (إن سنوات شبابه توشك على الضياع لكنه منوم ولا يود أن يفيق ، سوف أكبر أنا الأخرى وتضيع منى أحلى سنوات عمرى وأنا أنتظر وهماً **عاجزاً** عن التحقيق) ٢٩ . وتقول : (لكنه أصبح معقداً مهموماً عاجزاً عن الإقناع بلا يقين فعلام أتعلق به) ٣٠ . ويعلق الكاتب بأنه (كان بالنسبة لها فى تلك اللحظة رجلا جباناً . رعديداً لا يجيد سوى الطنطنة ، يدعى أنه يحتمل سخفها بسبب أنه يحبها بينما هو **عاجز عن عمل أى شىء فى هذا العالم**) ٣١ .

وفى قصة « النجوم » - مجموعة (النبش فى الدماغ) يشاهد الفتى والفتاة فيلماً سينمائياً داخل سينما قصر النيل يتحرك بطله فى إطار العجز ، ولا يتنفس إلا فى مناخ العاجزين ، (ظل ينظر إليها فى **عجز مشلول** ولا يقول شيئاً ، قال كلاماً لكنه لم يكن مناسباً بأى مقياس ، كان قد تحول إلى مجرد شيىء فوق مقعد صخرى ، برغم صراخ البطلة **ظل البطل عاجزاً** مهزوماً راضياً **بعجزه** وهزيمته متوافقاً معها) ٤٤ .

وعلاقة الابن بالأم يحكمها العجز ، وكأنما قد أرضعته العجز ، فلم يعد يعرف من الكلمات اللازمة فى حديثه إلاّ هذه الكلمة - العقيدة : (قلت لنفسيى إننى لو اقتربت منها ما عرفتنى ، وإنها حتى لو سألتنى عن اسمى فسوف **أعجز** عن ذكره) ٧١ . ويقول : (لم ألفظ أحلام الأمس بقهر **أيام العجز المتشابهة** .. خاوى الجوف إلاّ من **صبّار عجزى** .. حصيلة لحظات القهر والعجز عبر السنوات الفائتة .. **لفظت صبار عجزى** ورحت أركض نحوها هادفاً إلى اختراق حاجز الزمان واحتوائها فى ذات اللحظة ، **عجزت عن احتمال عجزى**) **٧٥ - ٧٤** .

ورغم أن « البوح » أحياناً قد يكون وسيلة من وسائل العاجزين فى التعبير أوالفضفضة ؛ فإن الشخصية المحورية فى قصة « لصوص المدن المسلوبة » لا تقدر عليه (إننى أعجز عن البوح فى اللحظات العصيبة) ٨٨ ، مما جعل العجز يصبح شائعاً يغلف الجميع (غلف الجمع صمت عاجز عن القول واكتفينا بتبادل نظرات المقت) ٩١ .

وثمة أسباب متعددة قادت إلى أن يصبح الانسان عاجزاً عن الفعل ، والقول ، والتفكير ، والحركة . وهى أسباب خارجية فرضت عليه : اقتصادية واجتماعية وأخلاقية وسياسية وثقافية . ونحن لا نستطيع أن نفصل عاملاً منها عن بقية العوامل . فالدخل المحدود جداً لبطل قصة « النجوم » لا يسمح له بشراء كل الكتب التى يرغب فى قراءتها ؛ مما يؤثر فى المستوى الثقافى له . و « تصفية دم المواطن سيد عوف » أسهم فيها رفض مسرحيتين شعريتين مكتوبتين ؛ لكنهما رفضتا ؛ وثمة ديوان كبير غير قابل للنشر لظروف غير معقولة ، وغير معلنة . وهذا يعنى أن إرهاصات العجز بعضها ظاهر ملحوظ ؛ وأغلبها قد لا يكون إلاّ خافياً مستتراً غامضاً لا يخضع للمعرفة بسهولة ويسر . يتمثل بعضها فى مجموعة أحاسيس داخلية تعتمل وتصطرع فى نفس « البطل » .

يقف فى مقدمة تلك الأحاسيس ؛ شعوره المتواصل الذى لا يفارقه بأنه « مطارد » دائماً ؛ فى النوم واليقظة ؛ فى الوعى واللا وعى ، وفى كل مكان ، هناك « لآخر » و « الأخرون » ، والعلاقة العدائية الجاهزة بينهما منذ القدم . وقد يصل الشعور بالمطاردة إلى حد تصور أن « الوحدة » تشارك فى حصاره (كان يكابد شعوراً قاسياً بالوحدة ؛ كانت قد اقتحمته فى خلوته وأكدت وجودها القديم ، كثفته تكثيفاً وجعلته يعايش إحساساً مؤكداً بأنها حاصرته وحصرته) ، ناهيك عن الآخرين واضحى لهدف ، محدودى الملامح . وإن كنا لا نظفر بما يمكن أن يسمى المطاردة السياسية ، أو المدفوعة بدوافع عقدية ومذهبية . إذْ إن الأغلب الأعم هو الدافع المادى أو الاجتماعى أو النفسيى .

يدفعه شعوره الداخلى بالمطاردةٍ إلى « الوحدة » وٍ « العزلة » : وإلى الإحساس بأنه فى سقوط دائم.، لا يجد إزاءه إلا « الموتٍ » سبيلا للخلاص . « بينما هو مضغوط ومشلول الطاقة تماماً ، يتجلى له الموت غادراً خطافاً يبرع فى أخذ أمثاله من المنفردين فيٍ حجرات معزولة عن خلق الله » ، « كان برغم كل محاولاته فى الاستمرار يكابد شعورا كأنه اليقين بالوحدة وكانت وحدته هذه هى آفته التى توشك على تدمير رغبة الحياة فيه » ص ٢٦ مجموعة (النبش فى الدماغ) .

وفى (مدينة الباب) حيث يسود العجز نقرأ ، (كنت معزولاً وملفلوظاً ومحروماً) ١٠١ ، (سألت نفسى عن ألف خيط أحسه يلفنى ويسدنى إلى الفراغ أدور فى فلكه دون إمكانية الوقوف والثبات) ١٠٦ ، (وأتأكد بعد خطوات أننى ما زلتٍ فى داخل الخيوط اللعينة بكيانى الذى لم أتجاوزه بالتضخم أو حتى الانكماش . معلقاً فى فراغ وذاهباً إلى فراغ) ١٠٨ ، (بينما محاولة استخدام الشفرة فى قطع شرايينى كما ينبغى تبوء بالفشل ربما لأننى أجبن بالفعل فى الغوص بحدها إلى الأعماق أكثر . وأظل أتنفس رغمى . أتنفس رغمى) ١٠٩ ، (إنه بقيت لى فرصة انتظار الموت ومواجهته أو البحث عنه) ٦٨ .

لعل هذه الصورة القاتمة للبطل ، وتلك النهاية التى يختارها للخلاص ، غير متوفرة فى قصص كتاب هذا التيار كما هى عليه عند احمد الشيخ . وهى جاثمة بشكل لافت . وقد يكون لها مبرر نفسى ؛ نابع من هيمنة شعور كامل بالسقوط والانحدار والفشل . ومحاولات الكاتب التفتيش فى الداخل والأغوار السحيقة للإنسان جعلته شديد الحرص على بلورة كل المخاوف ، والانفعالات ، والمشاعر الغامضة . ولغته التى يستخدمها فى وصف شخصياته الرئيسية لا تخلو من مفردات : التراخى - التخاذل - الانهزام - الفشل - الانكماش المرعب - السقوط الحتمى - بحار الرعب - الخرس والشلل - النظرة المهمومة - الاستسلام - انهزام البريق - الكآبة المحفورة - جدران الحصار الصماء - عجز مشلول - الخوف الرعديد - .

تحت عنوان « السقوط » يعترف بطل قصة (لصوص المدن المسلوبة) قائلاً : (كنت أنحدر بدون وعى إلى أسفل ، أغوص فى بطء بدون فهم لخطورة الاستمرار فى الانحدار والغوص .. كنت أنزلقِ إلى هوة الاستحالة) ٨٠ ، (كنت أتوهم قدرتى على السقوط الكامل فى داخلها طلباً للحماية والسقوط بدون رغبة فى أن أعود متخوفاً من أشباح الكابوس الذى كان يعاودنى بنفس الصورة فى الأمسيات الرطبة) ٨١ ؛ (لحظة الانتفاض من الكابوس المرعب انزاحت من جانبى فدرت فى الفراغ مذهولاً ومتخوفاً

ومرتبكاً ومغلفاً بالصمت . ذلك أننى كنت أتأبى لأسباب لا أعرفها أن أطلب العون منها أو من سواها ، فجعلت أسقط وأنحدر وأغوص) ٨٤ ، ويصل به مستوى الانحدار إلى الرغبة فى تدمير نفسه : (يومها أحسست بسخف الأشياء وعاشت رغبة حادة فى تدمير كل ما أملك من طاقة حتى النفس الأخير مدفوعاً بخزى اندحارى منكمشاً حول نفسى خجلاً من فرار العيون المستحيلة ، ممعناً فى الانكماش إلى حد التلاشى) ٧٣ . تتشابه حالة البطل فى قصة « مقدمات التراجع » - مجموعة (مدينة الباب) إلى الحد الذى يجعل الكاتب يصوره بنفس الكلمات ؛ ويستنطقه ذات المفردات التى « قرأناها واردة على لسان الشخصية السابقة ذلك أنا نقرأ تحت عنوان داخلى هو « عن الهبوط » ص ١١٥ مايلى : (أشرع فى الهبوط والسرداب الخرافى يمتد ويمتد ، أقدامى تمعن فى الهبوط المتوتر المغلوب دونما تفكير فى التوقف ، أستعيد فكرة تدمير نفسى) ويقول ص ١١٦ : (عندها أحس بسخف الأشياء وأمعن فى الرغبة الحادة فى تدمير كل ما أملك من طاقة حتى النفس الأخير لأخرج من عالمهم إلى جوف مقبرة العظام المحطمة) .

وهى عين الكلمات والمفردات التى بدأت بها فقرة السقوط فى قصة (مشاهدات عاسق الملامح المستحيلة) حيث يقول « البطل » عن نفسه ص ٧٢ : (أشرع فى الهبوط بمشاعرى فيمتد السرداب الخرافى إلى أعماق سحيقة . أقدامى تمعن فى الهبوط المتوتر المغلول دونما توقف . أستعيد فكرة تدمير نفسيى القديمة التى أفهمنى صديقى أنها سخيفة وأنه من الأجدى أن أظل حياً أفكر فى مهرب) .

بل إنا نجد الجملة الأخيرة مصاغة فى قصة « مقدمات التراجع » - مجموعة مدينة الباب - ص ١١٥ على هذا النحو : (أستعيد فكرة تدمير نفسى التى أفهمتنى « سالى » بأنها سخف وأن الأجدى لى ولها أن أبقى ، أفكر فى مهرب آخر) . ولعل مرد ذلك إلى إلحاح فكرة السقوط والاندحار والرغبة فى التحطيم والتلاشي والخلاص بالفناء ؛ فراح الكاتب يؤكدها بشتى الوسائل ، وفى أكثر من قصة ؛ مما رسب مفردات بعينها - فى لاوعيه - ذات دلالات خاصة ، وتحمل أبعاداً أراد لها أن تكون مشعة ومضيئة للنفسية فى جانبها اللامرئى : وهذا هو الذى جعله يستخدمها بعينها مرة واثنتين وثلاثاً .

والسقوط نتيجة من نتائج العجز ، الذى كان خلاصة مجموعة من الدوافع ؛ ثم كان الموت أو التفكير فيه ، هو جملة النهاية للمطاردة ، والاختناق ، والحصار ، واللا تواصل ، والخوف ، والعدمية ، والشعور باللاوجود أو اللا نفعية واللا شيئية . يقول بطل « روح النهر » عن يومه الثانى : (يضيق صدرى بهموم خفية . يرتد ضيق الصدر

فأكل نفسيى . من داخلى أشعر بالتآكل وهو يوسع دائرته وينهش بغير رحمة وأنا أتمدد ولا أنام . أحس أنى أتحول إلى شيىء مجوف مثل بوصة) ١٣١ ، ويعمق لدى أبطاله الإحساس بالفراغ واللا جدوى : فالواحد منهم « قشة » أو « عود » أو « بوصة مجوفة » أو « كأية نفاية متخلفة بلا ثمن » ٢٧ .

بعدئذ لا يحق لنا أن نسأل عن « التواصل » أو الالتحام » أو « الحميمية » بين « الفرد » و « الفرد » ، أو بين « الواحد » و « الآخر » : أو بين « الفرد » و « الجماعة » التى يتعامل معها ، ويحتك بها . لأسباب كثيرة منها موقف المجتمع من الإنسان الفرد . ومنها الضغوط التى تفرض عليه . ومنها انعزاله المفروض عليه بالقوة . والحصار المضروب حوله ، لدفعه إلى الذهاب بعيداً ، أو إلى التقوقع فى داخله ، ليعيش فى وحدة دائمة . ومنها إثارة الشعور بالخوف لديه ، وبث الرعب والفزع فى أعماقه .

ولنأخذ - على سبيل المثال - علاقة « نجوى » بحسان ، وهما زوجان فى قصة « الغائب » - مجموعة (مدينة الباب) (كانت تزداد عنفاً فى بعض الحالات ، يسهران الليل بطوله فى صراع لا أول له ولا نهاية ، صراع ممطوط متواصل بلا هدف إلا الصراع ، وكأن كلاً منهما يهدف إلى تحطيم الآخر) ١٥٨ .وليس ثمة ما يدل على وجود تفاهم أو حوار أوحب بين المحبين فى قصة « الأمنيات الحبيسة » من نفس المجموعة (ذلك المساء سرنا مشوارا طويلا وكل منا داخل نفسه تماماً) ١٠٦ ، والمقهور المعذب فى (روح النهر) لا مستمع له ، ولا مجيب لشكاياته : إنه يريد فقط من ينصت لصوته ، لكن لا صدى « يبدو أن الحديث إلى أمر غير مستحب لأحد » ص ١٣٣ . والزائر العجوز فى قصة « الزائر » مجموعة (كشف المستور) رجل وحيد ، معاشه يكفيه (كل ما أطلبه هو أن أجد فى هذا العالم من يرحب بوجودى معه ؛ لكن فى آخر الزيارة كان الأمر يختلف ، تشاغلوا عنى ، لم يستمعوا إلى كلماتى ،تركونى وحيداً فى حجرة الصالون) ١٤ .

وما أشرنا إليه من نماذج اخترناها من مجموعة (النبش فى الدماغ) دليل موضوعى على انشغال الكاتب بظاهرة « اللا تواصل » التى فرضت على الإنسان عزلته ووحدته وقرفه وتفكيره فى الخلاص بشكل مدمر ، لأنه لم تعد هنالك أية قيمة من تلك القيم التى كان أفراد المجتمع يتشدقون بتميز جماعتهم فيها ، كالتواد ، والتراحم ، والألفة ، والمشاركة ، والحميمية ، والغيرية . فالأخوان يقتتلان ، والأب مع الأبن فى صراع : والشارع يشهد عنفاً وصراعاً دموياً . والاغتصاب بالقوة ، للقهر والإيذاء والإفناء ، سلوك لا يجد من يواجهه أو يتصدى له .

نظرة الإنسان إلى الآخر تشوبها شراسة ؛ ويغلفها عنف ، ويدفع إليها تحدٍ حارق ؛ دون أن يكونٍ هنالك سبب معلوم ، (لحظتها راح يرمقنى بغلٍ مسرف فى التحدى . استحال كل منا إلى زوج من العيون المحدقة بالإصرار فى وجه الآخر .) ؛ (عيناه تنغرسان فى لحم أكتافى سهاماً مسمومة يستحيل الإفلات من حدتها) ٦٩ . والانفصال قائمٍ جاثم حتى والزوجة فى أحضان زوجها ، إنه لم يعد حالة خاصة . لقد أصبح سمة عامة . يفضى بطل « لصوص المدن المسلوبة » - مجموعة النبش فى الدماغ - بما يعنى ذلك ، بل إنه يؤكده .

(تعلقت بها من فوري ، أمسكت بها ورحت أضغط صدرها فى صدرى بعنف واستماتة ، أتشبث بها مرتمياً فى أحضانها وأضغط نفسيى إليها كطفل يحتمى من الأشباح فى صدر أمه ، وكلما اكتشفت جزءاً منى غير ملتصق بها ارتعبت ، وبرغم كل ما قمت به من جهد ساعة بطولها كنت أدرك أننى بالفعل كائن منفصل عنها على وجه من الوجوه) ٨١ . برغم سعيه وتشبثه ورغبته فى الاقتراب والألتحام ؛ فإن الأصل هو « الانفصال » و « الابتعاد » و « الأفتقاد » ؛ وليس « الاحتماء » والذوبان » كى يصبح الكل فى واحد ؛ (كانت تتأود وتقاطيع وجهها تفضح رغبتها فى الابتعاد) ٨٢ . والوجه الآخر للعلاقة نجده فى علاقة الابن بزوجة الأب ؛ نتيجة أوهام دفينة لا أساسٍ لها ، (أمسكتنِي من طوق جلبابى وراحت تصرخ فى جنون حقيقى ؛ عيناها تنضحان غلا وحشياً ممزوجاً بهم لا يطاق . كانت مرعبة ومثيرة للأشفاق) ٩٦ . عالم الخائفين ، المهزومين ، الساعين إلى الموت ، المطاردين ، المطرودين ، المعزولين ، هو العالم الذى تقدمه قصص أحمد الشيخ ، كما رأينا . حتى إن كلمة « الخوف » أصبحت تجرى على كل لسان . وكأن لها فى وعى الأبطال تاريخاً ودلالات . أو كأنما هى دستور تعارفوا عليه . وعرفوا نصوصه ، ومبادئه ، وأحكامه ، وهل هناك صفه يمكن أن نصف بها هذا العالم غير ما اصطلحنا عليه ؟! ومن يطلع على قصة « مشاهدات عاشق الملامح المستديمة » سوف يفاجأ بأن الكلمة - الخوف - كانت كاللحن المميز ، الذى يعود إليه الموسيقى بين لحظة وأخرى ؛ ليعمق تأثيره فى نفس المستمع . (انظر صفحات ٧١ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨) . وتوجد بكثافة شديدة أيضاً فى قصة « لصوص المدن المسلوبة » (أنظر صفحات ٨١ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩١) وفى قصة « الوريث والميراث » .

وتظل المدينة مسئولة فى الدرجة الأولى عن إشاعة كل تلك الأحاسيس والمشاعر ، فى نظر الكاتب ، وبخاصة أن بطله واحد من أبناء القرية ، ألقى به إلى المدينة لسبب أو لآخر . وقد ألمحنا إلى ذلك فى البداية ، لأنه لفت انتباهناإليها منذ مجموعة قصصه الأولى

(دائرة الانحناء) . فالمدينة هى المسئولة عن « تصفية دم المواطن سيد عوف » ، وهى التى تتحمل تبعات « ضرب المواطن فاضل التلاوى » ، وهى التى تتخفى وراء « غياب المواطن سيد غزال » ؛ وهى التى أشاعت العنف ظاهرة فى بلد نام . وهى التى تدفع الإنسان المصرى إلى الابتعاد بحثاً عن الثروة ، تلبية لقيم الاستهلاك والمظهرية التى تبثها ليلاً ونهاراً ، فيترك المواطن زوجته ، وأبناءه ، ويتخلى عن قيمه ومبادئه . و « مدينة الباب » كانت وراء التدمير الذى أصاب الاقتصاد الوطنى ، بما أشاعته من تزييف ، وخداع ، وتزوير ، وسلوكيات هابطة ، وقيم غير أخلاقية . وهى قننت للرشوة والفساد ؛ فسقط ضعاف النفوس فى قاع التحلل . والمدينة – قبل ذلك – ملأى بالعرى شتاءً . والكلاب المسعورة ليلا ، والقطط البرية الشرسة . والمطاردات الوحشية المتنمرة . والأشباح المقنعة بالأضواء الملونة ، والصفعات والركلات الحادة دون أسباب . وفى زحام مواصلاتها نشلوا مرتب الشهر قبل سداد الديون ، وفى اليوم التالى سلبوا أوراقى الخاصة ومن بينها بطاقتى ، جعلونى بلا هوية . وفى الترام تشاجروا معى عندما اكتشفوا أننى لا أحمل غير جيوب فارغة . مزّقوا بنطلونى من الخلف بسفرات الحلاقة .. عندما عدت إلى الشقة عرفت أنهم كسروا بابها وفتشوا فى أشيائى التى عجزوا عن حملها) ٨٥ ، ٨٦ .

وتجدر الإشارة إلى أن أحمد الشيخ اقترب بالفكرة ، والموضوع ؛ من الواقع الاجتماعى : فى الريف والمدينة على حدٍ سواء . وهذا يفسر لنا كيف أنه كتب قصصا واقعية التزمت بالشكل التقليدى للقصة القصيرة ؛ رغم أنه مارس التجريب ،وثار على البناء الفنى المألوف ، الذى كان سائداً فيها قبل ثورتهم ، وتجاربهم . ربما تكون قضايا الواقع الجديد ، وهموم الإنسان المصرى المعاصر فى السبعينيات والثمانينيات ، قد تضافرت واتحدت ، ليتوجه نحو هذا الواقع ، مؤديا دوره ورسالته التى عرفناها ؛ حتى لا ينفصل شكلاً ومضموناً عن إنسان هذا المجتمع . دليلنا على ذلك أن معظم قصص مجموعة (الحنان الصيفى) وجدت سبيلها للنشر فى عامى « ١٩٨٣ ، ١٩٨٤ . وهى التى ينطبق عليها هذا الحكم : فى الشخصية ، والحدث ، والموقف ، والحوار . يضاف إليها قصص مجموعته (كشف المستور) ١٩٨٤ ؛ وقصصها نشرت فى الثمانينيات . لم تتخل عن طبيعة القصة القصيرة من حيث إنها قصيرة ، مكثفة ، لا استطراد فيها ، ولا غموض .

وأحمد الشيخ احتفظ فى لغته بالقواعد السليمة الصحيحة ، لم يثر على أصولها بدعوى التجديد والثورة . تبلغ درجة الشعر فى المواقف التى يقصد فيها استبطان المشاعر

الداخلية ، وتجسيد الانفعالات والعواطف والمشاعر المتباينة . وهى – من ناحية أخرى – غير مقصودة لذاتها ؛ وإنما هى وسيلة فنية ، متناسقة ، متصاعدة ، تتوافق مع طبيعة الشخصية وموقفها الانفعالى والعقلى . لأن شخصياته غير متوترة ؛ لأنها قريبة إلى من نلقاهم فى الواقع .

ونظراً لأن احمد الشيخ استهدف « الداخل » فإنه حرص على تتبع المواقف الشعورية ، والحالات النفسية للشخصية . ولعل هذا هو الذى جعله يحدد للقصة أبعاداً أو تحولات أو مواقف ، اختار لكل منها عنواناً دالاً . وكانت تلك خطوة فى تجديد « الشكل » و « البناء » ، وهذه الأبعاد تصب فى قناة واحدة ؛ وفى بؤرة شعورية واحدة ، بمعنى أن « الأبعاد » تفريعات تلتقى متدفقة فى « مصب » واحد . وكأنها نبعت من منبع فى بداية النهر ؛ لتصب فى المصب الأخير ، الذى يلتقى عنده القارىء لينهل منه ، وهى مع تعددها لا تصرف الظامىء عن الوصول إلى التبع .

هناك سمة نتلمسها فى القصة القصيرة التى كتبها أحمد الشيخ ؛ وكانت تستلب بعض الذين فهموا التجديد على نحو مغاير . إنه ابتعد عن الغموض ، والإيعاز ، والرمز المعقد . مما قد يحول بين القارئ وبين ما يريده الكاتب من إثارة التفكير ، والانفعال ، وتحريك العواطف ، وجذب الاهتمام . وقد أشرنا إلى أن « الحلم » فى القصة القصيرة عنده لم يسمح بذلك رغم أنه الميدان الذى قد يتيح الفرصة للكاتب كى يحشد فيه كل الغرائب والرموز والأوهام والعالم المجنون ، الخرافى ، اللامعقول . إذ إن القصة التى تبدو فيها هذه العناصر ، تستلزم قارئاً من نوع خاص ، يقوم بمعاناة خاصة لإعادة الصياغة ؛ والتوليف ، والتركيب ، وفقاً لمزاجه الخاص ؛ بما لا يقل فى مستواه فى الدرجة التى تصل إليها معاناة الكاتب إبان تجربة الكتابة . لذا فإن قصص أحمد الشيخ تعد بلورة للاتجاه الجديد فى الأغلب الأعم ، إنها بدءاًمن أواخر الستينيات واحدة من موجات هذا التيار التجديدى الذى واكب أحدث الأشكال الفنية – آنذاك – فى القصة القصيرة . وما لبثت أن اشتد عودها وقويت ملامحها فى مجموعته (النبش فى الدماغ) وقد ضمت قصصاً نشرها على مدار عشر سنوات متصلة : ١٩٧٠ ، ١٩٧١ ، ١٩٧٢ ، ١٩٧٣ ، ١٩٧٤ ، ١٩٧٥ ، ١٩٧٦ . ١٩٧٧ ، ١٩٧٨ . ولم تحد قصصه عن مواكبة حركة المجتمع المصرى ، دون طغيان لفكرة ، أو تمجيد لمذهب ، أو تجميد فى قالب ، أو انحناء لاتجاه سياسى أو عقدى . ومعروف أن كتاب هذا التيار تمتعوا بحرية فى التفكير ، والكتابة ، والإبداع ، لأنهم لم يقيدوا أنفسهم بتعاليم حزب بعينه ، أو مبادىء جماعة بذاتها ، أو حتى الخضوع التام لنظرية نقدية محددة وضاغطة .

الفصل الثانى

وسطيون

* بين الواقعية والانطباعية
** بين التقليد والتجديد

١ - محفوظ عبد الرحمن .
٢ - محمد البساطى .
٣ - بهاء طاهر .
٤ - إبراهيم أصلان .
٥ - مجيد طوبيا .
٦ - يحيى الطاهر عبد الله .
٧ - عبد الحكيم قاسم .

كان « الصوت » الذى انطلق من قصص التيار الأول واضحاً . كما كانت « الرؤية » جلية ؛ و « الموقف » من الفن جاء محدداً . وعلى هذا النحو اتسم رفضهم القديم : منهجاً وفكراً ، شكلاً ومضموناً . أماً مواجهة الواقع من خلال الفن ، وعن طريق آرائهم المتناثرة هنا وهناك ، فقد كانت ثائرة ، متمردة ،مستهدفة التجديد بوعى وصدق وإخلاص .

فى حين وجد آخرون – فى نفس المرحلة ، ومن ذات الجيل – اتسمت كتاباتهم ببعض الهدوء البارد . وبالمحافظة التى قد تسمح بنفاذ ملامح يسيرة من التجديد المحدود . وبالاستناد إلى الواقع الذى يعترف بوجود « الذات » الخاصة : جزءاً رئيساً من أركان البناء . وهنا تصبح تجربة البحث عن « لغة » خاصة ، لصياغة المشاعر والانفعالات الذاتية والشعورية ، أمراً لا يثير خلافاً مع الآباء المحافظين ، وقدامى الرواد الأعلام . وإن وجد فإنما يبقى محدوداً فى دائرة ضيقة ، بعيداً عن الفكر ، وعن عناصر البناء الفنى الأخرى . مما يجعل أصحابه فى منأى من الاتهام بقلب القيم والمعايير الأخلاقية والاجتماعية والأدبية ..

ومنهم من لم يقدم على شيىء من التجديد على الإطلاق ، إيثاراً للسلامة الأدبية .

أماً الإخلاص للواقع الاجتماعى فى شمولية فإنه غير متوفر ، حتى لا تبدو قصصهم « طبيعية » . أماً الانحياز الكامل للذات ، فإنه غير واضح خوفاً من التحول إلى « الرومانسية » . أماً الثورة التامة على الفكر والواقع والأشخاص والأشكال ؛ فإنها غير محققة – فنياً – كى لا يتهموا بالإغراب والتجريد والعبثية واللامعقول . إلى غير ذلك مماً أثر فى اختيار الشخصية القصصية ، أو الحدث ، أو اللغة ، أو الموضوع . وإن كنا نلاحظ أن ذلك قد حدث بدرجات متفاوتة بطبيعة الحال . إذ إن من بين أصحاب هذا الصوت الخافت ، وذلك الإبداع « الوسط » ، من تتيح قصصه القصيرة فرصة الوقوف عندها .

يمكن أن ينتسب إلى هذا التيار ، أو ينسب إليه ، عبد العال الحمامصى ، ومحمود العزب ، وحسن محسب ، وعباس محمد عباس ، وعباس الأسوانى ، وعبد المنعم شلبى ، وطه حواس ، واحمد نوح ، وغبريال وهبة ، وفهمى حسين ، وصلاح طنطاوى ، وزهير البيومى ، وأحمد كمال زكى ، وكمال الدين رضوان ، وأحمد لطفى ، وفخرى فايد ، وزهير الشايب ، وفتحى سلامة ، ومحمد الخضرى عبد الحميد ، وبكر رشوان ، وغنيم

محمد غنيم ، وعبد الله خيرت ، وعبد الغفار مكاوى ، وسعاد زهير ، وفوزية مهران ، وعزمى لبيب ، ورأفت سليم ، وسعاد حلمى ، ومحمد جاد ، وعادل آدم ، وصوفى عبد الله ؛ وغيرهم ، ممَّن لن تضيف أسماؤهم إلى القارىء شيئاً .

وليس من شك فى أن من هؤلاء الذين أشرنا إليهم مَنْ لا تستأهل قصصه الوقوف عندها ؛ لعدم تميزها أو تأثيرها . أو لأن أصحابها راحوا يقلدون اتجاهات فنية لا تمت إلى المرحلة بصلة ، وإنما تعيد إلى الأذهان تقليد تجارب سابقة ، أو لأن قصصهم كانت بمثابة التجربة الأولى ثم توقف أصحابها بعدها .

وثمة كتاب يمكن أن يتخذوا ممثلين لهذا التيار الذى نحن بصدده . وهو تيار « الواقعية الانطباعية » ، المنطلق من « دافع » أو من « موقف » وسطى إن صح التوصيف . أفاضت فى الكتابة عنهم مقالات كثيرة ، وتحدثت فى ريادتهم ألسنة المتحدثين فى الندوات والمقاهى ، وأصدر بعض النقاد أحكاماً باهرة ومباركة على إبداعهم وعبقريتهم ونبوغهم وتميزهم وتفردهم . وهو ما يستلزم تحديد موقف نقدى ، ضبطاً لدورهم الحقيقى ؛ فى إطار هذه الدراسة . وبخاصة أنه قد أنقضى ثلاثون عاماً على نشر القصص ، من ناحية ، وعلى إطلاق تلك الأحكام المواكبة من ناحية أخرى .

ومع التسليم بوجود بعض ملامح فنية فارقة فى النتاج القصصى لدى أصحاب هذا « الصوت » ؛ فإن العناصر « الجامعة » أغلب وأبين – وبخاصة إذا ما اكتفت الدائرة بضم : محفوظ عبد الرحمن (بدأ فى نوفمبر ١٩٦٢ بمجلة الكاتب » ومحمد البساطى (سبتمبر ١٩٦٣) بمجلة الكاتب ، وبهاء طاهر (مجلة الكاتب مارس ١٩٦٤) وابراهيم أصلان (مجلة القصة سبتمبر ١٩٦٤) ومجيد طوبيا (مجلة الرسالة ديسمبر ١٩٦٤) ويحيى الطاهر عبد الله (مجلة الكاتب أغسطس ١٩٦٥) وعبد الحكيم قاسم (مجلة صباح الخير اكتوبر ١٩٦٦) . وهم – فيما عدا المرحومين يحيى الطاهر عبد الله وعبد الحكيم قاسم – ما يزالون يكتبون ، ويصدرون مجموعات قصصية .

لم يكن ولاؤهم التام لفن القصة القصيرة ؛ بحيث تتوفر جهودهم الإبداعية عليه . ومن ثم يكون حرصهم الدائم على التجويد فيه ؛ ثم التأثير فى حركته ، والامتداد فيمن يخلفهم . ولكن كلا منهم حرص على الجمع بين القصة القصيرة والرواية الطويلة . أصدر محمد البساطى ثلاث روايات هى : « التاجر والنقاش » ١٩٧٦ ، « المقهى الزجاجى » – « الأيام الصعبة » ١٩٧٣ ؛ وخمس مجموعات قصصية هى : « الكبار والصغار » ١٩٦٧ ، « حديث من الطابق الثالث » ١٩٧٠ ، « أحلام رجال قصار

العمر » ١٩٧٩ ، « هذا ما كان » ١٩٨٨ ، « منحنى النهر » ١٩٩٢ . وأصدر بهاء طاهر روايات ، « شرق النخيل » ١٩٨٤ ، « قالت ضحى » ١٩٨٥ ، « خالتى صفية والدير » ١٩٩١ . فى حين نشر ثلاث مجموعات قصصية : « الخطوبة » ١٩٧٢ ، « بالأمس حلمت بك » ١٩٨٤ ، « أنا الملك جئت » ١٩٨٥ .

وكتب إبراهيم أصلان مجموعتين قصصيتين هما: «بحيرة المساء» ١٩٧١ و«يوسف والرداء » ١٩٨٧ ، وروايتين اثنتين : « مالك الحزين » و « وردية ليل » ١٩٩٢ . ويحيى الطاهر عبد الله ، مجموعات : « ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً » ١٩٧٠ ، « الدف والصندوق » ١٩٧٤ ، « أنا وهى وزهور العالم » ١٩٧٧ ، « حكايات للأمير » ١٩٧٨ ، « الرقصة المباحة » ١٩٨٣ ، إلى جانب رواياته : « الطوق والأسورة » ١٩٧٥ ، « حكاية على لسان كلب » ١٩٨٠ ، « تصاوير من التراب والماء والشمس » ١٩٨١ . نفس الشيىء بالنسبة لمجيد طوبيا صاحب مجموعات ، « فوستوك يصل إلى القمر » ١٩٦٧ ، « خمس جرائد لم تقرأ » ١٩٧٠ ، « الأيام التالية » ١٩٧٢ ، « الوليف » ١٩٧٨ . وما تزال رواياته تواكب حركة الرواية العربية الحديثة ؛ وهى تفوق قصصه ومجموعاته ؛ منها « دوائر عدم الإمكان » و « أبناء الصمت » و « الهؤلاء » و « ريم تصبغ شعرها » ، « تغريبة بنى حتحوت » و « حنان » . ولا يختلف الأمر بالنسبة لعبد الحكيم قاسم الذى جاءت مجموعاته فى القصة القصيرة بعد أن عرف كاتباً روائياً من خلال : « أيام الانسان السبعة » ١٩٦٧ ، « محاولة للخروج » ١٩٨٧ ، و « طرف من خبر الآخرة » « قدر الغرف المغلقة » ، « المهدى » ، ثم « الأشواق والأسى » ١٩٨٤ مجموعة قصصية ، « ديوان الملحقات » ١٩٩٠ ، « الظنون والرؤى » .

● الكاتب الوحيد الذى أضاف إلى القصة القصيرة مسرحيات أربع ، وعدداً من الأعمال الدرامية الإذاعية والتليفزيونية هو محفوظ عبد الرحمن . ففى القصة القصيرة أصدر مجموعتين اثنتين : الأولى « البحث عن المجهول » ١٩٦٦ ومعظم قصصها أخذت سبيلها إلى النشر اعتباراً من ١٩٦٢ . والثانية « أربعة فصول شتاء ؛ » ١٩٨٥ . والقصة التى تحمل المجموعة عنوانها كانت قد نشرت فى فبراير ١٩٦٦بمجلة (المجلة) . كما ضمت المجموعة قصة (الحافة) كان الكاتب قد أضافها إلى قصص مجموعته الأولى . بمعنى أنه نشرها مرتين فى مجموعتين يفصل بينهما تسعة عشر عاماً . وهى بعينها كانت قد نشرت فى مجلة (الكاتب) العدد ٢٦ - مايو ١٩٦٣ - ص ١٦٤ ، أى منذ اثنتين وعشرين سنة .

ونحن - بطبيعة الحال - لا نمنع مثل هذه الممارسة الفنية : حين يجرب الكاتب قدراته الإبداعية فى أكثر من شكل أدبى ؛ وبخاصة إذا كانت هنالك ملامح مشتركة ، يلتقى عندها الفنان . لكننا نخشى أن تتأثر القصة القصيرة بالنفس الطويل الذى يحكم كتابة الرواية الطويلة ؛ فتكثر الشخصيات حيث ينبغى لها أن تكون محدودة . أو يطول الحوار فى الوقت الذى يحتاج القصر والتكثيف . أو تزدحم القصة القصيرة بالجزئيات والمسائل التفصيلية التى لا تسمح بها طبيعتها الشكلية والبنائية والموضوعية . ولسنا من السذاجة حتى لا يكون واضحاً لدينا أن ما يعبر عنه فى شكل رواية ، لا يعبر عنه فى شكل قصة قصيرة ، لكن الدراسة التطبيقية ، جاءت بنتائج غير مرضية . إذ ليس كل الكتاب نجيب محفوظ أو يوسف إدريس . مما يدعونا إلى تفضيل التخصص كلما كان ذلك ممكناً . حرصاً على خلق فنون متميزة ، مستقلة ، لكل منها ذاتيته وكينونته . وهو ما قد يتيح الفرصة لتقديم الإبداع الجيد : فكرياً وفنياً وأدبياً . ولعل هذه الملاحظة عند أصحاب هذا « التيار » أو « الصوت » القصصى ، نبعت من موقفهم « الوسط » الذى لا ينحاز بصراحة ووضوح ؛ لفن أو لفكر أو لاتجاه أو لموضوع أو لقضية . وربما يكون هذا الوضع وراء ما قد يكشف عنه التأمل النقدى الدقيق لقصصهم ؛ من أنها جاءت فى مستوى فنى أقل من رواياتهم أولاً ، ومن القصص القصيرة التى كتبها زملاؤهم ثانياً ، أولئك الذين اقتحموا ميدان التجديد . وأقدموا على تجريب الأشكال الجديدة ، فلفتوا أنظار النقاد الجادين ؛ وشغلوا القراء الذين طال انتظارهم لتلقى مناهج وأساليب ورؤى مبتكرة ، ووسائل غير تقليدية ملوا تكرارها فى كل القصص السابقة على ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وما بعدها حتى بداية الستينيات .

هل نضيف إلى ذلك أن المجموعة القصصية الأولى التى كتبها بهاء طاهر (الخطوبة) - قبل الإقدام على الانشغال بالرواية وإضافة أعمال طويلة - يبدو فيها - إلى حد ما - الاهتمام بالأصول الفنية المعروفة للقصة القصيرة ، وهى ما نلمحه فى قصص : المطر فجأة - بجوار أسماك ملونة - الأب - الخطوبة . بينما تقل كثيراً نسبة القصص القصيرة الجيدة بعدئذ ، وبعد إصداره أكثر من رواية ، حيث غلبت على الانتاج . ففى عدد أغسطس ١٩٩١ من مجلة (الهلال) ص ١٣٤ نقرأ قصة قصيرة له بعنوان : (ولكن) ؛ لا ترقى بأى حال إلى المستوى الذى وصلت إليه القصة القصيرة فى مصر . وهى قصة تقليدية جداً ؛ تفضلها كثيراً تلك القصص التى أشرنا إليها .

أم ترانا نفسر تداخل القصص القصار فى الروايات التى كتبها يحيى الطاهر

عبد الله ، فى ضوء هذه الظاهرة اللافتة عند هؤلاء الكتاب ؟! فلم يعد ثمة من يضع يده على ملامح هذه فيفصلها عن سمات تلك !

ففى رواية (الطوق والإسورة) قصتان قصيرتان ضمتهما مجموعته (الدف والصندوق) . إذ تبدأ رواية (الطوق والإسورة) بقصة قصيرة منشورة فى تلك المجموعة هى (الشهر السادس من العام الثالث) . كما تتضمن مشاهد قصة قصيرة أخرى من نفس المجموعة هى (الموت فى ثلاث لوحات) . ولا تخرج قصته الطويلة « الحقائق القديمة صالحه لإثارة الدهشة » عن كونها مجموعة من الصور والجزئيات التى تنعكس على مرايا وعيى إنسان مسحوق ، جعلها الكاتب فى سبع حلقات ، يمكن قراءة كل منها بشكل مستقل منفصل . مما جعل الدارسين يحارون فى تصنيف هذا العمل ، الذى اعتبر مع غيره من الأعمال المماثلة بمثابة « فصول فى عمل كبير واحد ، يقدم لوحة عريضة لانهيار العالم القديم وتهرؤ العالم الجديد الذى يبدو أكثر تفككاً » كما يقول د . صبرى حافظ فى محاولة للتبرير . (مقال قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة - مجلة فصول - م٢ - ع٢ - ١٩٨٢ ص ٢٠٥) .

ومما يزيد الموقف غموضاً أنهم هم أنفسهم لم يكشفوا عن موقفهم السياسى ، ورؤيتهم الاجتماعية ، وعقيدتهم الفكرية ، والقضية التى تشغل فكرهم ، وأى القوى ينحازون إليها ، خوفاً من أن يصيبهم أى أذى ، من أى نوع . حتى الحديث عن المدرسة الفنية التى ينتمون إليها ، أو الاتجاه الذى يتمثلونه ، أو الخصائص التى تتسم بها كتاباتهم ، ومدى الوعى بما يقدمونه من جديد ، قد يسقطهم مباشرة فى تعميمات الأكاديميين السهلة ، أو فى قوالب أصحاب النظريات السياسية أو الاجتماعية التى تسجنهم . وفى ذلك يقول بدر الديب (لابد لهم أن يخلصوا من هذا الخوف لأن الفن لا يتحرك إلا من خلال التنظير الداخلى الذى يقوم به الفنانون لوسائلهم التعبيرية . إننا نطالبهم أن يشكلوا مدرستهم وأن يفصحوا عنها فى وعى) - الجمهورية - ١٧ من ابريل ١٩٦٩ ص ١٠ .

الخوف من الإفصاح فى وعى ، شل القدرة على التفكير ، فلم تحمل كثير من القصص فكراً . والخوف من الانحياز السياسى أو العقدى أو الاجتماعى ؛ أصاب الشخصيات بالضعف والتردد والسلبية ، والوقوف عن الحركة والتقدم إلى أمام . كما دفع إلى الابتعاد عن الواقع ، إيثاراً للسلامة والأمن . ولم تعد أية قصة قادرة على إقناعنا بأى شيء تقدمه : قضية أو موقفاً أو فكرة . مما يدفع القارىء - دائماً - إلى التسؤل الملح عما يريد الكاتب قوله من وراء قصته ؟ أو لماذا أتى بهذه الشخصية على هذا النحو ؟

وما هى الإشكالية التى تؤرقه ؟ أو ماهى الآراء التى يريد أن يبديها متعلقة بواقع الحياة فى مجتمعه ؟

يصرح ابراهيم أصلان قائلاً : (لم يكن لدى أبداً فكراً واضحاً (!!) أردت أن أوصله إلى أحد .. لم يكن هناك رسالة إذن ولا كان هناك معنى تحملها تلك القصص . ذلك أن هذه القصص - وقد وعيت ذلك تماماً - لم تبدأ بالمعنى ولكنها أرادت الوصول إليه .. أن تهتم بأن يكون لقصتك مغزى يساوى أن تهتم بأن تضيف لطفلك أنفاً أو قرناً . والمسألة فى الكتابة ليست أن تلوى عملك - ولا طفلك - نحو وجهة ينمو فيها . ولكن المسألة هى استبعاد كل ما من شأنه أن يعوق نمو هذا العمل .. والدافع إلى التعبير عن الهموم - فى الفن - دافع وجدانى .) .

هذه الأقوال منتخبة من إجابته المطولة عن مجموعة من التساؤلات وجهتها إليه مجلة (فصول) ومنشوره فى المجلد الثانى - العدد الرابع - يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ١٩٨٢ ، صفحتى ٢٥٩ ، ٢٦٠ . فهو الذى كتبها ؛ ليقدم صورة كاملة عن منهجه ، ورؤيته ، وأسلوبه ، وطريقة كتابته ، والمؤثرات التى أثرت فى ثقافته وفنه . ورأيه فى العناصر البنائية للقصة القصيرة ، كالشخصية ، والمكان ، والزمان ، والحوار ، ووجهة النظر ، والموضوع ، والحدث ، والدوافع التى تدفع إلى الإبداع ؛ وهل هى خارجية أم إنها داخلية وجدانية كما أعلن هو ذلك ؟. ولا يغيب عن بالنا أنه دون ذلك بعدما يقرب من عشرين عامًا مرت على بداية إسهامه فى القصة القصيرة . وهو ما يثبت أنها الصياغة النهائية التى ارتضاها لخبرته ، وتاريخه . ومن ثم فإنه يعرضها ليحكم على نتاجه فى هديها .

● ويعترف محمد البساطى بأن ميله لكتابة القصة القصيرة يأتى من حيث إنها « لا تأخذ وقتاً طويلاً فى كتابتها » . وهو لم يسمع بالكاتب الأمريكى « ناثانيال هوثورن » الذى عكف اثنى عشر عاماً كاملة على كتابة مجموعة قصصه القصيرة الأولى قبل أن يخرجها إلى الوجود ، ولم يكن له عمل يشغله عن التأليف . فظل هذه الأعوام الطويلة يجود ويجود حتى يخرج فنه مستوياً . افتقد الكاتب محمد البساطى الوعى بحتمية القصة القصيرة فناً إيجابياً مؤثراً ، قادراً على النفاد والامتداد فى عقول القرّاء وقلوبهم ؛ لذا لم يشغله دورها ؛ بقدر ما همّه أنها لا تستغرق وقتاً طويلاً . وهذا التبرير قد يصدر عن تاجر أو مستثمر يهمها - فى المقام الأول - أن تكون دورة رأس المال قصيرة . وألا تتكدس « البضائع » فى المخازن دون توزيع . ولا يمكن أن يكون ذلك نابعاً من فنان واعٍ ، وعقل مدرك ، وشخصية ترغب فى أن يكون لها وجود فاعل فى مجتمعها .

إنه - على هذا النحو - لا يريد المعاناة ، مع الواقع أو مع الإبداع أو مع الفكرة أو مع التشكيل أو مع الحرف . وكأنه لم يقرأ « براندر ماتيوس » الذى وصف القصة القصيرة بأنها نوع أعلى وأصعب من الرواية . وأنها لا تقوم بغير الابتكار فى المعنى ، وفى المدار ، وفى الفكرة . إن كتابة القصة القصيرة عمل شاق وصعب ، يحتاج إلى عدد وافر من المهارات والقدرات والخبرات ، بدءاً من مراقبة الواقع ورصد سكناته وحركاته ، واستيعابها ، ثم تمثلها ومعالجتها داخلياً ، ومحاولة تنظيمها . وكاتب القصة القصيرة يتميز بحساسية فائقة فى التقاط المثيرات من الواقع ، وبما لديه من قدرة على المعالجة الفنية للمواقف والخبرات ؛ وبما يملك من ثقافة ومعرفة بجزئيات الحياة وعمومياتها ؛ فإنه يستطيع تحويل التجارب العريضة إلى خلاصة مركزة ، ومكثفة ، عميقة الدلالة والهدف . بحيث تنقل القارىء من حالة « التأثر » إلى القدرة على « التأثير » والفاعلية .

هل غاب هذا عن محمد البساطى الذى عاد ليضع إلى جانب السبب الأول سبباً ثانياً يجعله ميالاً لكتابة القصة القصيرة . فالمسألة غير محددة . « وربما لسرعة الأحداث فى حياتنا وما يتولد عن ذلك من مشاعر تدفعنى للكتابة » . أما ما تهدف إليه القصة القصيرة فإنه « إحساس معين يصعب تحديده فى وضوح » . إنه ضد الوضوح : وضوح الرؤية ، والهدف ، والدلالة ، والموقف . وهو مع« الإحساس » الذى يلتقى مع « الدافع الوجدانى » عند إبراهيم أصلان . وقضايا الناس ، وهموم المطحونين ، وتناقضات الواقع الاجتماعى والاقتصادى . مسائل لا تشغل البال ؛ وكأنها لا تهم فى نظرهما . ذلك أنه يكتفى أحياناً بمجرد « تصوير جو معين » . عندها يخلق الحدث ، أو الشخصية المناسبة له . وأحياناً يفقد « الحدث » كثيراً من حيويته بتجريده من المكان والزمان . وقد يصبح تحديد « الزمان » و « المكان » أمراً ينال من إيقاع القصة .

وينتهى محمد البساطى فى تحليله لعناصر البناء إلى أن « مجرد حوار بين شخصين خلال طريق ما وعلى نحو معين قد يأتى بقصة جيدة » . وفى ثنايا هذا الأضطراب والقلق فى تحديد المفاهيم ؛ تتضح وضعية ممثلى هذا التيار . أولئك الذين ننتظر من كل منهم أن يجسد لنا إسكالية الواقع كما يراه ببصيرته وقدرته على النفاد . وأن يرينا ماقد نعجز عن رؤيته أو إدراكه ؛ ثم يوحى لنا بما يجب أن يكون عليه واقع الإنسان . لأن وظيفة الفن - كما يقول فيسر - ليست فى أن يدخل الأبواب المفتوحة ؛ بل أن يفتح الأبواب المغلقة . واكتساف الفنان للحقائق الجديدة لا يتم لحسابه الخاص وحده ، بل إنه يتم من أجل الآخرين .

« الآخرون » لا حضور لهم ولا تمل عند محمد البساطى فى ردهده على أسئلة مجلة

(فصول) م٢ - ع٤ سبتمبر ١٩٨٢ ص ٣٠١ . وكأنه لا يقدم فنه إلى هؤلاء الآخرين « أماً عن القارىء فأنا لا أفكر فيه خلال الكتابة ، وبالطبع لا يوجد الكاتب الذى يكتب لكل القراء » .

● وإذا كان كل من البساطى وإبراهيم أصلان قد نثر أقواله بما يساعد على ضبط ملامح الصورة الخاصة بمجرى هذا التيار ؛ فإن بعض الآراء التى سجَّلها عبد الحكيم قاسم تبدو مختلفة فى نقاط بعينها ؛ وإنّ كانت قصصه القصيرة لم تسفر عن تفرد وخصوصية ، لكنه يرى أن « القصة القصيرة تحاول توصيل شيىء للقارىء هو وقوف عند الشكل الخارجى لبضعة أفعال محددة . هى تسويد بضعة صفحات . وإعطائها إلى القارىء ليقرأها فيعلم من الكاتب أو عن الكاتب شيئاً . لكن الأمر كائن فى الحالة التى تنشأ بعد القراءة وهى حالة مؤداها ارتباط عالمىْ الكاتب والقارىء فى جزء محدد من كلٍ منهما . وكل من القارىء والكاتب يسعى إلى تأكيد ذلك الجزء وتعميقه . أياً كانت طبيعته » - ص ٢٧٩ ه المرجع السابق .

وفى حديثه عن العلاقة التى تربطه بهؤلاء الكتاب من ناحية ، وبرواد القصة القصيرة الأعلام من ناحية أخرى ، دلالة واضحة على أن معظم الكتاب الذين نتناولهم هنا لم يثوروا على القديم ، وأنهم حافظوا على التقاليد القصصية التى وضعها كبار الأساتذة الآباء ؛ فإنهم لم يرفضوا الآباء والأشكال .

يقول عن رفاقه : (إنهم عصبيون ومتحاسدون ويضربون فى كل اتجاه . وفى الاتجاه الخطأ فى أحيان كثيرة . لكنهم نبلاء يعيشون مأساتهم بصدق وجرأة) . وينفى عنه وعن زملائه التجديد قائلا : (إننى أوافق الدكتور لويس عوض على أننا لا ننتمى إلى مدرسة جديدة فى الأدب ، لكننى أضيف أن ذلك ليس عيباً ، إن المدارس الجديدة فى الفن والأدب لا تنشأ بقرارات إنما توجد نتيجة لتغيرات اجتماعية أساسية . ونحن الأدباء الشبان ننتمى إلى نفس الهموم والأحزان والمخاوف التى شكلت وجدان الجيل المستقر كما يسميه الدكتور لويس عوض) .

ثم يؤكد ما هو أهم : (عن نفسى لا أعتقد أننى شيىء مغاير لجوهر طه حسين أو توفيق الحكيم أو نجيب محفوظ أو يوسف إدريس أو يحيى حقى ؛ إننى امتداد لهؤلاء ، مصنوع منهم ، أحملهم فى دمى ، أختلف عنهم طبعًا لكننى لست جوهرًا مغايرًا) . انظر مجلة (الطليعة) ع ٩ - سبتمبر ١٩٦٩ ، السنة الخامسة - ص ٢٠ ؛ ٢١ ؛ ٢٢ .

● كان عبدالحكيم قاسم صادقًا مع نفسه ، ومع واقع الإبداع القصصى الذى صدر عن

رفاقه ، ومع مصادر التأثير الكبرى الوافدة من كتابات الرواد . وإذا كان ذكره ليحيى حقى ويوسف إدريس قد يفهم منه أن غيره لم يتأثروا بهما ؛ فإنا نؤكد أن تأثيرهما من خلال الشكل ، وهندسة البناء ، والبحث عن أسلوب ولغة ومفردات ، فى معظم كتاب هذا التيار « تيار الواقعية الانطباعية » كان قويًا . ونضيف إليهما تأثير محمود البدوى وشكرى عياد . فهما من رواد هذا الاتجاه اللذين نجد لهما إسعاعات قوية فى النصوص القصصية ، التى كتبها بعضهم .

ولا ننسى الدور المهم الذى لعبه يوسف إدريس حين قدم عددًا من كتاب هذا التيار ؛ وتحمل مسئولية نشر قصصهم القصيرة لأول مرة . فكان له بعدئذ - وربما قبلئذ - التأثير الأقوى والممتد . فقد عرّف قراء مجلة (الكاتب) ببهاء طاهر حين قدّم له قصة (المظاهرة) مارس ١٩٦٤ ؛ بكلمات أقرب إلى النقد منها إلى المجاملة والتحية . وفى العدد ٥٣ - أغسطس ١٩٦٥ من نفس المجلة (الكاتب) قدم قصة (محبوب الشمس) ليحيى الطاهر عبدالله . معقبًا عليها بقوله : (... واعذرونى فى حماسى له فإنى أعتقد أن هذا الشاب الصعيدى النحيف المشحون بكل ما فى الصعايدة من عناد وحدة ، سيكون له فى أدبنا العربى شأن وشأن قريب) ص ١٦١ . ويؤثر يوسف إدريس فى مجيد طوبيا من خلال تقديره لقصة (الفأر الذى لم يمت) حين تقدم بها إلى إحدى مسابقات نادى القصة . وفوجئ بموقفين متضادين . أحدهما يتمثل فى الحكم الذى أصدره إبراهيم المصرى عليها حين وصفها بأنها « هراء » ونفحها صفرًا . بيد أن يوسف إدريس قدر لها تسع درجات ؛ لأنه يتابع التجارب الشابة ، والكتابات غير التقليدية ؛ دون أن يكون على معرفة شخصية بالمتقدم للمسابقة .

أيامًّا كان الأمر فإن المنابع الثقافية والفنية لهؤلاء الكتاب معروفة . وإن مساحة التجديد فى قصصهم محدودة للغاية . والدوران حول الشكل القديم هو القالب الغالب . وإن تأثير قصصهم كان ضعيفًا جدًا إنْ لم يكن معدومًا . وكل المحاولات التى سعت من أجل إضافة قصص هؤلاء إلى تيار الثورة ، والتجديد ، والغضب ، والتمرد ؛ جاءت قسرية قهرية متعمدة . فلاهم ثوار ، ولاهم غاضبون ، ولاهم متمردون ؛ وإنما هم - دائمًا - بين بين ؛ فى كل محور ودائرة .

والقول بأن الجدة فى أعمالهم مقصورة على ما يستخدمونه من أدوات التعبير ووسائله : كنوع الجملة ، وطبيعة الاستعارة ، والتركيب الموسيقى ، ومتابعة الوعى الداخلى ، وشاعرية الاعتراف ، وميكانيكية التناقض ، وصور الموازنة والمناظرة ، والتوازى فى الأحداث ، ودرجات التقمص : كما يقول بدر الديب فى مقاله الذى سبقت

الإشارة إليه ؛ كلها لها أصول وتاريخ ، « ولا فضل فى أن تكون بغيره » ! وهى أحكام لا تطلق هكذ كيفما اتفق ؛ وإنما تستلزم دراسات موضوعية علمية ، تتناول هذه الأدوات وتلك الأساليب ؛ لاستخلاص « الجديد » حقًا الذى يمكن نسبته إلى أعمالهم : بالاستناد والرجوع إلى تراثنا البلاغى العربى القديم ؛ والإفادة من النظريات الحديثة فى دراسة الأسلوب واللغة ، مع ضرورة الوعى بتطور استخدام لغة القص فى تراثنا القصصى ، وما يتعلق منه بالقصة القصيرة على نحو خاص .

ويصبح على الدارس أو الناقد المعاصر أن يتوفر على الإجابة الموضوعية عن تساؤلات تفرض نفسها : لم كان حجم المقالات الكثيرة عنهم ؟ وكيف بالذين أسرفوا فى تضخيم خصائص قصصهم ؛ ابتعدوا عن الإشارة إلى رفاقهم من المجيدين ؟ وما تفسير الاهتمام المبالغ فيه من قبل نقاد بأعيانهم جعلوا من كتاباتهم « جوقة » تشيد بكل قصة ، وبكل صورة ، وكلمة ، وحرف . مما صرف النقاد الآخرين عن إخضاع تلك القصص للنقد ؛ بحثًا عن كتاب لم تدق لهم الطبول الصادعة للآذان . وثمة من أحجم صامتًا فى انتظار ما قد تكشف عنه الحركة النقدية فى المستقبل . ومن ثم كان اضطراب الأحكام النقدية ؛ فى ظل غياب معايير ثابتة ، وقيم أساسية ، يُستند إليها فى الحكم على الأعمال القصصية .

وفى انتظار أن نقرأ إجابة علمية جادة ، غير منحازة ؛ فإنا نلمح إلى أن الاهتمام الفائق بيحيى الطاهر عبدالله ، وبهاء طاهر ، وإبراهيم أصلان ، ومحمد البساطى ، وعبدالحكيم قاسم ، قد صدر عن كتاب ونقاد ينتمون إلى اليسار المصرى . رغم ما لاحظناه من أنهم لا ينتمون ولا ينحازون إلى فكر معين ، أو عقيدة بذاتها ، أو موقف سياسى ما . بالإضافة إلى ماتبين من أن منهم من لايُعنى - أصلاً - بالفكر أو العقيدة ؛ ومن خوفهم - معًا - من فكرة المدرسة أو الاتجاه أو الحركة الموحدة . فما صدر عن يحيى الطاهر عبدالله بُعيد وفاته ، وما كتب حول نتاجه ، وما أقيم من ندوات ، فى أكثر من مناسبة ، قد يدفع إلى الظن بأن كل ذلك لم يستند إلى دراسة تحليلية موضوعية لمجمل نتاجه ؛ مما قد يعنى أن الأحكام والشعارات والتقييم صدرت - جميعًا - منفصلة عن الفن ؛ وربما دون تأمل القصص أو قراءتها .

● وقراءة الرسالة الوحيدة التى أعدت عن « دور يحيى الطاهر عبدالله فى القصة القصيرة المصرية » من قبل الباحث حسين حمودة محمد محمد ، للحصول على درجة الماچستير فى الآداب عام ١٩٩٠ ، توصل انطباعًا بأنه لم يقدم جديدًا ؛ وبأن نتاجه قليل ؛ وتأثيره ضعيف ؛ ولادور له .

ولنا فيما كتب عن المرحوم محمد روميش بعد وفاته مثال آخر . من حيث الإشادة ، والاحتضان ، والمبالغة فى شأنٍ آحاد ، وإغفال عشرات من المبدعين المجيدين . وهو الذى لم يكتب طوال حياته إلا مجموعة قصصية واحدة . إذ إن آخر قصة قصيرة كتبها كانت ١٩٦٨ ؛ وتوقف بعدها ، ليصدر فى عام ١٩٨٦ الطبعة الثانية من مجموعة (الليل .. الرحم) تلك التى كان قد أصدرها فى طبعتها الأولى قبل خمسة عشر عامًا من الطبعة الثانية . ورغم هذا فإنه - رحمه الله - وجد من يبرر له قلة نتاجه وتوقفه سنوات طوالاً . يقول صبرى حافظ فى مجلة (الهلال) عدد سبتمبر ١٩٩٢ ، وفى صحيفة « الأخبار » ١٢ من أغسطس ١٩٩٢ ص ١١ ؛ وفى صحيفة « الوفد » ٢٥ من أغسطس ١٩٩٢ : (وأسس من خلال صلابة التجربة وعمق الوعى الرهيف السارى فى كل أنحاء المجموعة قيمة مغايرة للقيمة السائدة : قيمة الكيف القليل الذى لا يصمد فى مواجهة الكم والإسهال الكتابى فحسب ، ولكنه يكتسحه أمامه بصلادته وتماسكه وقدرته على إضاءة التجربة وإرهاف الوعى وإمتاع القارئ فى آن واحد . ولذلك أصدر روميش مجموعته اليتيمة تلك مرتين) .

وفى صحيفة « الأخبار » يؤكد صبرى حافظ على أن « روميش حينما كف عن الكتابة كان موجودًا وفاعلاً فى الحركة الأدبية موطدًا علاقته بعدد من الكتاب ، منهم على سبيل المثال يحيى حقى من الجيل السابق وعبدالحكيم قاسم من أبناء جيله . كما أسس روميش قيمة الاعتداد بنفسه وبعمله ككاتب) . وهكذا - لأول مرة - يتحول الكسل إلى قيمة كبرى مؤسسة . ويصبح التوقف عن الإبداع ريادة وشرفًا لا يوازيه الاستمرار فى الكتابة والخلق . والمنصرف عن التجديد والممارسة الفنية كالصائغ الماهر الذى يحرص على أغلى جواهره . ويغدو الاكتفاء بالتردد على الأصدقاء أهم الأدوار فى حياة الرواد المؤثرين المهمين . يقول غالى شكرى فى « الأهرام » ١٢ من أغسطس ١٩٩٢ ص ١٤ (كانت أهم قصة كتبها فى حياته هى هذا الحضور الفاعل . وكان أهم إبداعاته هو الفعل الثقافى المباشر وسط الناس عامة وبين زملائه من الكتاب والفنانين خاصة . شخصيته هى الإبداع الجامع للمحبة والصفاء والجمال الداخلى الجاذب ، وهى سر تواضعه الناضج وفعاليته النشيطة) . وهو مع ذلك لم يذكر مثالاً واحدًا يؤكد فيه ما يطلقه من أحكام . كذلك الحال بالنسبة لما صدر عن إبراهيم فتحى ، وعبدالرحمن أبو عوف ، ومدحت الجيار ؛ فى هذا الصدد .

إن من حق الناقد أن يدافع عمن يشاء من الكتاب ؛ وأن يلتمس لذلك أسبابًا صادقة معقولة موضوعية . لأن العدل والإنصاف - للحقيقة والتاريخ - يقتضيان أن ينسحب

ذلك على « كل » الكتاب الذين يجتهدون ويعانون من أجل التطوير بالفن . وأن لا تتأثر الأحكام النقدية بعوامل ذاتية أو مصلحية أو ثأرية ؛ بعيدة عن القيم الفنية والأخلاقية ، هاربة من أساليب التعامل الحضارى ، التى يعد الفن واحدًا من أظهر أسسها . وما أكثر ما عانى الكتاب والمبدعون من الأحكام والتصنيفات والموازين ، التى لا تنظر إلى العمل الأدبى ، أو إلى الأديب ، إلاَّ من منظور أحادى ، ورؤية جزئية قاصرة ، محدودة . وقد شهد فن القصة القصيرة ألوانًا من هذا النقد ، وصنوفًا من تلك الأحكام ، التى تتلون باختلاف المراحل والظروف التى مر بها المجتمع المصرى ؛منذ بداية الستينيات حتى الآن .

❊ ❊ ❊

ونحن سوف نتخذ النصوص القصصية ذاتها مصدرًا فى محاولتنا الاقتراب من العوالم الفنية لهؤلاء الكتاب ؛ كشفًا للقيمة الحقيقة لنتاجهم ، وتحديدًا لدورهم كما يتبين من النصوص نفسها ؛ فى ضوء النصوص الأخرى التى كتبها أبناء جيلهم من ناحية ، وفى ظل إحاطة شاملة بحركة القصة القصيرة قبل بداية الستينيات ، وأثناءها ، وفيما بعدها . وانطلاقًا من مفهومنا الخاص بما أطلقنا عليه مصطلح « الواقعية الانطباعية » فى دراستنا السابقة عن (اتجاهات القصة المصرية القصيرة) ٢٠٩ : ٢٥٧ حيث تناولنا كلا من يحيى حقى ومحمود البدوى وشكرى عياد وعبدالرحمن فهمى وسعد حامد .

وإنْ كنا فى نفس الوقت نرى أن عبقرية الكاتب ، وامتيازه فى التشكيل والصياغة والبناء ؛ ينبغى أن يكون كل ذلك مصحوبًا ومتوافقًا مع تجربة يومية وطبيعية على نحو فريد ؛ حتى يستطيع النفاذ إلى جوانب معينة وخطيرة فى العالم الذى يعيش فيه . إذ إن نظرته من زاوية خاصة تتقاطع مع الجوانب الراسخة من الحقيقة العامة . مثلما يرى الرسام سمة معينة فى وجه معين لا يستطيع غيره أن يراها مطلقًا . فالكاتب القصصى يتطلع عن كثب إلى نفس العالم الذى ينظر إليه الآخرون ، كى يستخلص منه أكثر بكثير جدًا من الآخرين . وهو يستعين فى ذلك بخبرته وثقافته ووعيه ومعرفته الحقيقية بالناس ، وبواقع الحياة فى مجتمعه . لذا فإن تجربته تبدو جديدة كل الجدة .

ومن ثم فإن الأعمال الفنية - كما يقول غينادى بوسبيلوف فى كتابه « الجمالى والفنى » - لا تنتمى إلى الحياة الفردية فقط ، ولا توجد فى أبهاء مالكيها فحسب ، بل هى تعيش منذ مئات عديدة من السنين ، بل منذ آلاف السنين ؛ فى وعى المجتمع ، فى وعى ملايين البشر . إن كل ما يجسده الفنان فى أعماله إنما يكون موجودًا قبلاً خارج

هذه الأعمال : فى عالم العلاقات الإنسانية الواقعية ، وفى العالم الداخلى للفنان نفسه ، وللناس ، وللآخرين ؛ وفى الطبيعة . إن كل هذا يكون موجودًا فى الحياة ؛ وبالتالى يعاد خلقه فى العمل الفنى .

ولعل هذا هو الذى دفع رائد النقد البنائى « رولان بارت »إلى القول بأنه « يكاد يكون من المستحيل مس الإبداع الأدبى دون التسليم بوجود علاقة ما بينه وبين شىء آخر سواه » . ثم يكشف عن هذا الشىء فى قوله « إن التجربة الوحيدة الخلاقة ، التجربة الجذرية حقًا ، هى تلك التى تتعرض للبناء الحقيقى للمجتمع » . ومن اللافت أن النقاد البنائيين يسلمون بأن قوى الأبنية الاجتماعية تترك بصماتها على نفس الفنان ، وتحدد الأبنية ، والعالم ، والموضوعات ، التى قد تكشف عنها هذه النفسية من خلال الأعمال التى تصوغها . ومنهم من يميل إلى النظر إلى العمل الفنى من الخارج ، بادئين من المجتمع . إذ يفهمونه على أنه انعكاس لمجتمع ماثل ، شعوريًا أو لا شعوريًا ، فى نفس الكاتب .

لم يعد النص مجموعة متعينة من الوسائل ، أو كمية ثابتة من الأشكال والألوان والأنواع ، بل إن إضفاء شرف القيمة الفنية على موضوع أو نتاج ، هو فعل إجتماعى ؛ لا ينفصل عن الأنساق الأخرى السائدة فى المجتمع . لقد أصبح النص نسقًا وظيفيًا ، تجاوز المنظور الأدبى الضيق الذى حصر نفسه فى إطار الشكلية الآلية . فالعلاقة بين « المتتالية الأدبية « النسق » وغيرها من أنواع « المتتالية التاريخية » تؤكد أن « الكيفية التى يتطور بها النسق الأدبى تاريخيًا ، لا يمكن فهمها دون فهم الكيفية التى تؤثر بها الأنساق الأخرى فى هذا النسق ؛ وتحدد - جزئيًا - مساره التطورى » . [انظر : النظرية الأدبية المعاصرة - رامان سلدن - ترجمة جابر عصفور ص ٤٢] . وآية ذلك أن التغيرات الاجتماعية الحديثة قد أنتجت موضوعات لم يكن لها من قبل وظائف فنية ؛ ولكننا أصبحنا ننظر إليها بوصفها موضوعات فنية ؛ قبل كل شيء .

والعمل الفنى الصحيح الذى يمنحنا الإحساس بالضرورة الفنية لما يقدمه ؛ يلزم أن يتسم بوحدة شاملة مكثفة توازى الوحدة الشاملة الممتدة للعالم الخارجى . والحياة - دائمًا - هى مزيج معقد ومتداخل من صفات وجوانب وتفاعلات ونزعات متنوعة ؛ حيث يرتبط العام بالشخصى ؛ والتنظيمى بالعرضى ارتباطًا وثيقًا . كما أن الواقع ليس مجرد تدفق أو تصادم آلى للجزئيات ؛ بل إن له نظامًا ينقله الكاتب فى شكل « مكثف » . وهو عندما يفعل ذلك فإنه لا يفرض نظامًا على العالم ، ولكنه يزود القارئ بصورة لثراء الحياة وتعقدها . صورة ينبثق منها إحساس بالنظام الذى ينطوى عليه تعقد التجربة

المعاشة وتعقد جوانبها . ولن يتحقق هذا . إلاَّ إذا تحققت للعمل وحدة فنية كلية تضم كافة جوانب التناقض والتوتر فى الوجود الاجتماعى .

ذلك أنا نجد أن الأعمال الفنية التى يعترف بها المجتمع ؛ تتصف بدرجة عالية من التماسك الداخلى . ويمكن بلوغ ذلك - بالمقارنة بين خصائص الحياة المتغيرة متعددة الوجوه ، والموازنة بين ظواهرها وعلاقاتها ، والاختيار منها ، والمزج بينها ، ومعالجتها معالجة فنية وإبداعية متميزة ، يتدخل فيها فكر الفنان وعقله الخلاّق . والقصة القصيرة التى يبلغ تأثيرها فى النفس حدًا قويًا ؛ هى تلك التى تفسر بذكاء بعض الجوانب من الحياة الإنسانية . يبدو الكاتب فيها وكأنه قد أحاط بالحقيقة المتصلة بالوجود الإنسانى ؛ حيث لا تستطيع أقل القصص تأثيرًا بلوغ هذا الهدف وتحقيقه . فالكاتب الصادق هو الذى ينظر إلى الحياة بجد ، وبوعى تام بكل التعقيدات التى تشخص المشكلات الإنسانية ؛ دون الرضى بالتفسير السطحى . لأن القارئ الذكى - فى المقابل - هو الذى لايقبل تعميم الكاتب تحت أى دعوى . والفن من حيث طبيعته الخاصة لا يحظى بأهمية اجتماعية فحسب ، بل إنها أهمية اجتماعية - معرفية ومعرفية تغييرية .

إن المبدع يبدع من أجل الجماعة . من أجل كل من يريدون معرفة طبيعة العالم الذى يعيشون فيه . ويذهب « الكسندرو روشكا » فى كتابه (الإبداع العام والخاص) ترجمة د. غسّان عبدالحى أبو فخر ، إلى أن المبدع ليس شخصا منعزلا ، كما أن إنجاز إبداعه ليس من أجل الإنجاز وإنما من أجل فائدة المجتمع . « حيث إن النشاط الإبداعى يتضمن عامل الإنجاز الإنسانى للشخص المبدع ؛ فهو يسعى من أجل إضافة قيم جديدة للميراث الاجتماعى » ص ٧١ ؛ ذلك أنه يعتبر أن الإبداع بمعناه الضيق « المكثف » هو النشاط الذى يقود إلى إنتاج جديد ، وقيم من أجل المجتمع .

والدراسات النفسية التى تناولت العملية الإبداعية ، والشخصية المبدعة ، والمناخ الاجتماعى للإبداع ، تتفق على أن فكرة تحديد الابتكارات والأفكار القيمة بالعامل الاجتماعى - التاريخى ، تلقى قبولاً لدى علماء النفس فى الغرب . من ذلك أن « غوردون » G. gordon لاينفى الطابع الفردى الذى يتداخل مع الطابع الاجتماعى فى عملية الإبداع . حيث إن اندماج المعطيات التى تقود إلى نتاج جديد هى فى المحصلة النهائية عملية فردية ، تأخذ مكانها فى الوسط الاجتماعى وتتأثر به إلى حد كبير . ويميز « غوردون » بين الاستعداد الشخصى « الإبداع » وبين المساهمة الاجتماعية التى يدعوها « الاكتشاف » . وإذا كان الإبداع فى نظره هو الكمون أو الطاقة النفسية Jnput ؛ فإن « الاكتشاف » هو النتاج الاجتماعى النهائى أو المردود الأخير Out put.

تدل هذه الأقوال من بعض الوجوه على أن عملية الإبداع - رغم فرديتها الظاهرة - هى عملية تفاعلية تحدث بين المبدع والواقع الاجتماعى المحيط به . فالعامل الاجتماعى للإبداع يسبق الإبداع الفعلى ، ويلازمه ، ثم يعقبه الإبداع الفعلى . ويتمثل هذا فى صورة العلاقات التى تقوم بين المبدع وبين الجماعة أو الجماعات السيكلوچية التى يفضل الاتصال بها . ومن ثم فإنه يلزم النظر فى علاقة الفنان بمجتمعه ؛ فى ضوء استجابة الكاتب للمتطلبات الجمالية لعصره ، والمتطلبات الجمالية للمجتمع ؛ الذى يكون الكاتب على وعى بهما - بطريقة أو بأخرى - بحيث لا نكتفى بالنظر إلى تلك العلاقة محصورة فى أن المجتمع الذى يعيش فيه الكاتب يشكل أفكاره ، وأنه هو الهدف الذى يتوجه إليه الفنان بعمله الإبداعى .

يقول « الكسندر روشكا » : « إن الشخصية المبدعة فى أى مجال من مجالات النشاط لاتوجد خارج الإطار الاجتماعى حيث تعيش وتبدع » . ويقول « بياچيه » : « إن المجتمع وحدة عالية ، أما الفرد فإنه لا يصل إلى ابتكاره وأعماله العقلية إلاَّ بمقدار ما يحتل مكانًا فى تفاعل الجماعات ، فى إطار المجتمع ككل » . ويؤكد چيرارد R.W. gerard « إن تصوراتنا المبدعة بكاملها ليست نتاجا لدماغ إنسان معزول ، بل لدماغ كان مرتبطًا بالتفاعل مع الناس الآخرين ، وبتاريخ الحضارة بكاملها » .

ربما يساعدنا تحديد أبعاد العلاقة بين الإبداع والعامل الاجتماعى ؛ أى بين المبدع ومجتمعه أثناء العملية الإبداعية ، وما بعدها ؛ فى جانب من الجوانب ، على تفسير قصص الكتاب الذين نتناولهم فى هذا القسم من الدراسة . وقد لاحظنا أن البنيويين ، والشكليين ، لم يستمروا فى الفصل بينهما بأى شكل من الأشكال . وكذلك علماء اللغة ، والاجتماع ، والأنثروبولوچيا . والنصوص القصصية لبعض أصحاب هذا التيار « الواقعى الانطباعى » يؤثرون الذات ، والوجدان ، والمشاعر الداخلية ، والعمليات الشعورية ؛ ممَّا قد يطغى فيحول دون إحداث توازن وتعادل بين عناصر العمل الفنى . حيث تعتمد عملية الخلق والإبداع الفنى أساسًا على ما تضفيه الذات المبدعة طموحًا إلى نوع من التفرد الموغل فى الذاتية والشخصانية ، حرصًا من بعضهم على تضخيم مميزات خاصة ؛ بدعوى التمايز والتفرد والإبداع العبقرى . وليس من شك فى أن هذا التصوير ينعكس فى مفردات النص ، بدءًا من اختيار العنوان ؛ وفقرة البداية ، وانتخاب الشخصية ، والزمان والمكان ، والموقف ، ولغة السرد والوصف والحوار ، وجزيئيات الواقع ، واستخدام الرمز والأسطورة ، والحلم ، والصورة .

● يختار « محفوظ عبدالرحمن » عناوين قصصه القصيرة على الطريقة التى استخدمها

الروَّاد منذ بداية العشرينيات . وهى عناوين تقليدية . اسم البطل . أو اسم شيء جمادًا وحيوانًا ونباتًا . مثال ذلك « عم يحيى » ، « البيانولا » ، « السور » ، « الحافة » ، « قلم حبر » ، « شيء يباع » ، « طفلة » . ومثل هذه العناوين لا تكلف الكاتب جهدًا فى الصياغة ، أو فى الابتكار ؛ لأنها مباشرة ، كما أراد لها الكاتب أن تكون . وهذا هو أيسر الطرق فى اصطناع العنوان ، لاهو تشويقى ، ولا هو تسويقى ؛ ولا هو فكرى يحمل دلالات وإشعاعات تضيف إلى الجو العام فى القصة ؛ الذى يستهدف توصيل انطباع معين .

لم يخرج محمد البساطى عن هذه الدائرة . فالعنوان لا يتعدى كلمة أو كلمتين اثنتين . وهو لا يثير الانتباه . ولا يستفز القارئ للتفكير . محدد ، مباشر . مثل « العم زيدان » ، « الطفل » ، « الدجاجة » ، « العلم » ، « أبو جبل » ، « البنت » ، « الموظف الجديد » ، « الجوال العائم » ، « بائع الجمال » ، « البرارى » . هناك عنوانان مختلفان بعض الشيء ، هما « حكاية الرجل الذى يسير على جانبى قدميه » ، « حديث من الطابق الثالث » . ويظل تمسكه بالعنوان الذى يحاكى فيه السابقين هو الغالب .

يحاول بهاء طاهر أن يبدع ويشكل بعض عناوين القصص ، بصورة لم يقلد فيها ولم يجر فيها على منوال معظم كتاب القصة القصيرة . « الصوت والصمت » ، « بجوار أسماك ملونة » ، « كومبارس من زماننا » ، « نصيحة من شاب عاقل » ، « أنا الملك جئت » . جنبًا إلى العناوين المألوفة ، وهى فى نتاجه القصصى أكثر من تلك التى اجتهد كى تأتى مختلفة ومغايرة : « الخطوبة » ، « المظاهرة » ، « الأب » ، « الكلمة » ، « نهاية الحفل » ، « سندس » ، « النافذة » ، « محاكمة » ، « فنجان قهوة » ، « بالأمس حلمت بك » . ولدى إبراهيم أصلان عناوين لا توحى بانطباعات ذاتية أو لحظات وجدانية ، بقدر ما تكشف عن رغبة فى التصوير ؛ وهى لا تكشف عن معاناة فى التأليف أو اجتهاد فى التركيب . « المستأجر » ، « العازف » ، « اللعب الصغيرة » ، « يوسف والرداء » و « الملهى القديم » ، « ولد وبنت » ، « المأوى » ، « بندول من نحاس » ، « الجرح » ، « الطواف » . فى حين تتجاور معها عناوين توحى بحالات شعورية . « رائحة المطر » ، « بحيرة المساء » ، « لأنهم يرثون الأرض » ، « التحرر من العطش » ، « فى جوار رجل مريض » ، « الغرق » ، « القيام » . وهذه يبدو فيها الاجتهاد ، لكن أمثلة هذه العناوين قليلة .

تشبه العناوين التى ابتكرها مجيد طوبيا - إلى حد ما - تلك التى لاحظناها عند

كتاب التيار الثائر المتمرد ؛ من حيث الطول ، والدلالة ، والمغزى . وتدل على معاناة عند التفكير فيها ، وأثناء تأليفها وبنائها . وهى عند مجيد طوبيا تفوق عددًا تلك التى جاءت تقليدية « شكاوى ملاك الموت انفصيح » ، « فوستوك يصل إلى القمر » ، « خمس جرايد لم تقرأ » ، « ثقوب فى الأوراق الخضراء » ، « الفأر الذى لم يمت » ، « مائة مليون نحلة فى الرأس » ، « بعض المنحنيات » ، « نبض الجناح » ، « المعدول والمقلوب » . وثمة عناوين أخرى مثل : « الوليف » « أشهر رسائل الحب » ، « زفة » ، « جميلة مثلها » .

أمَّا يحيى الطاهر عبدالله فإن عناوين القصص عنده قد أولاها عناية ملحوظة ، منذ أول مجموعة قصصية نشرها . تلك التى حملت عنوانٍ « ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً » . فالعنوان مطول أقرب إلى أن يكون جملة مفيدةً كاملةً ؛ تتيح للقارئ أو تساعده على معرفة مضمون القصة القصيرة . وقد أصبحت هذه الملامح سمة أساسية تلفت النظر عند القراءةِ لأول وهلة . وبدت ميزة تميزه عن رفاقه . ومن ثم كثر الاجتهاد فى صياغة العنوان ؛ وقلّ تكرار العناوين التى تدل على اسم الشخصية ، أو المكان ، أو الزمان . وهكذا : « إيقاعات بطيئة ومنتظمة أيضا » ، « عودة للحقائق القديمة فهى ماتزال صالحة لإثارة الدهشة » ، « حكاية بزخارف كى تنام أيها الأمير » ، « حكاية الصعيدى الذى هدَّه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم » ، « فانتازيا العنف القبيح » ، « الفخاخ منصوبة للمحبين » ، « الشهر السادس من العام الثالث » .

إن الاتجاه الغالب على هؤلاء الكتاب عند اختيارهم عناوين قصصهم ؛ هو عدم المعاناة ، وأخذ المسألة بكثير من اليسر وقليل جدًا من التفكيرِ ، وإعادة التفكير ، ومن تجربة التشكيل والصياغة لأكثر من مرة حتى يأتى العنوان محققًا لأهداف فنية أو فكرية أو موحيًا بدلالات وإشعاعات تختلف عمَّا أضافته عناوين مماثلة استخدمها الكتاب منذ بداية ازدهار فن القصة القصيرة فى العشرينيات الأولى من هذا القرن . وإن كانت محاولات التجديد قد ظهرت بوضوح فى عناوين قصص مجيد طوبيا ، ويحيى الطاهر عبدالله . لكنها لم تشمل كل القصص التى كتبها كل منهما . أمَّا الآخرون فإن العنوان لم يشغلهم فى حين إنه مهم ؛ يسبق جملة الابتداء التى أشار إليها « إدجار آلن يو » من حيث الأهمية فى البناء الموحد ؛ وفى توصيل الانطباع الأساسى . إنهم لم يستهدفوا الابتكار والتجديد والثورة ؛ لذا فإنهم حاكوا العناوين القديمة ؛ وقد أضافوا إليها بعض العناوين القليلة جدًا التى لا تشكل اتجاهًا ولا تبلور قناعة بأن يكون خط التجديد هو الوسيلة الوحيدة لتمييز كتاباتهم ، وللخروج من الدائرة محكمة الصنع منذ زمان . وإن

دل هذا علىَ شيء فإنما يدل على وسطيتهم التى أشرنا إليها ، وعلى ذبذبة الموقف غير المحدد عند الكتابة . إن عناوين القصص تقع فى منزلة بين منزلتين . مع التأكيد على الانحراف نحو القديم والتقليد فى الصياغة والتركيب والاختيار هو الملمح الرئيسى ؛ بل إنه محور الدائرة .

● أمَّا فقرة البداية فى قصصهم فإنها هى أيضا « بين بين » . إمَّا أنها « ذاتية » تبدو فيها سيطرة « الأنا » ولا ينطق إلا « لسان » واحد هو لسان الكاتب ، ولا يسود إلا ضميره متكلمًا وبطلًا وراويًا ؛ يربط مشاعره الخاصة بالموضوع ، والشخصيات الأخرى ، والمكان ، والحدث ؛ وإمَّا أنها موضوعية ، تهتم بتحديد المكان الواقعى الموجود خارج البطل ؛ حيث تتوارى ذاته ، وتحتل المكانة شخصيات أخرى ، تتحدد علاقتها بالزمان والمكان والموقف ، وتحمل ما قد يساعد على إضفاء انطباع ينطبع على نفس القارئ . وفقرة البداية باتحادها مع العنوان يؤثران فى عملية البناء الكلى ؛ وفى سيادة مناخ موحد ، وشعور واحد ، وفكرة واحدة إن وجدت . إنها بمثابة القاعدة الخرسانية الصلبة التى تقوم عليها الأعمدة المرتفعة حتى نهاية المعمار . بل إن شئت فقل يقوم عليها البنيان كله ؛ فإن تأثيرها قوى وممتد . إذا اهتزت أو ضعفت أو كانت مصبوبة بمواد مخالفة لما سوف يستخدم فى عناصر البناء الأخرى ؛ تهدم كل شيء .

تبدأ قصته « شيء يباع » لمحفوظ عبدالرحمن ، على هذا النحو : (الناس يضايقوننى عندما يصطدمون بى .. شارع الموسكى مزدحم .. قلبى يغوص فى يد باردة ملموسة . غثيان فى حلقى يجعلنى أقرف من كل شيء . أخذت أرقب ذراعى الذى صنع زاوية مع جسدى وهو يصطدم بالناس . عندما اصطدم بشيخ صدمة قوية أحسست بلذة وضيق . كنت أريد ضيقًا أكثر يقتل ، يفنى نهائيًا من الوجود . ذات مرة كان لدى « كالو » يؤلمنى فى قدمى . وكنت أدع الرجل يضغط عليه وهو يلمع الحذاء . كنت أتألم . لم أنبهه أبدًا . كنت أذهب إليه لأعانى العذاب وأتحمله . وكنت أجد إحساسًا بالراحلة وأنا أتحمل العذاب) ص ٣٩ . مجموعة (البحث عن المجهول) . وهى بداية يعبر فيها الكاتب عن مشاعر خاصة . يتحدث بضمير المتكلم . ولا علاقة - بعدئذ - لهذه البداية بكلمات النهاية .

كذلك الحال فى قصة « الملح الذى نزرعه » : (باب ضيق - مثل هذا الممر الخشبى - أمر منه فى هذه الأيام . كل شيء قاس . دعا المسيح الناس إلى أن يدخلوا من الباب الضيق . لكننى أدخله دون دعوة من أحد . برغمى . إن من الصعب على الإنسان أن يحتفظ بتوازنه فوق هذا الممر الخشبى . وأنا أسير فوق ممر آخر لا أعرفه .

لا أعرف نهايته . ولا أعرف متى أسقط من فوقه) ص ١٠١ - ١٠٢ وتحكى بداية قصة « قلم حبر » علاقة الراوى - البطل بصديقه القديم مجدى : (كان يوم أن التقيت بمجدى صديقى القديم يومًا حاسمًا فى حياتنا . وكنت قد التقيت به مصادفة ، وأنا أعبر شارع الفجالة المزدحم ، فأخذنا نتبادل العناق بشكل رفع الابتسامة إلى شفاه بعض السائرين وملأت أذنيه بأسئلة متلاحقة عن الأحوال ، كما أخذ هو أيضا يخبط على ظهرى بيده كل بضع دقائق ويقول : ازيك ياراجل . ازى أحوالك . يا سلام . زمن) ص ٧٩ .

ثم تمضى القصة فإذا بها خاصة بمجدى ؛ وتتكشف بعد لقائهما بصديقهما عبد الحميد . فى حين أنه كان من الممكن - موضوعيًا - أن تحذف هذه الفقرة . وأن يمحى وجود الراوى وعبد الحميد ؛ لأن وجودهما لا قيمة له من الناحية الفنية . إذ إن البطولة فى القصة لقلم خاص بمجدى ؛ له ذكرى عزيزة عليه لكنه سرق منه . إذن لا دلالة للبداية ، ولا مكان لها فى البناء ؛ بل إنها زعزعت الهيكل الفنى للقصة . ولمَّا كان العنوان مدببًا نحو « قلم حبر فِلمَ لَمْ يختر الكاتب كلمة الابتداء ، ثم كلمات الفقرة الأولى دالة ومرتبطة بالعنوان ؟!

الفِقر الموضوعية متجاورة مع تلك الفقر التى أشرنا إليها . وهى هنا موغلة فى الابتعاد عن الداخل والذات ؛ ولكنها « تصور » و « تقدم » شخصية أو موقفًا دراميًا . (منذ وقت طويل وهو جالس على قهوة « مشرقى » . لا يتحرك . يبدو من بعيد كتمثال . يداه على عصاه نظراته الواهنة تصل إلى الشارع العريض منهكة متعبة . عيناه ترقبان المنحنى . السيارات تميل . الترام يميل وصوته يرتفع . يتوقع عم « يحيى » أن تحدث الكارثة . يغمض عينيه . يبدو كالنائم . ترن فى أذنيه جملة قديمة كادت أن تفقد معناها . رنينها ما زال قويًا جذابًا . « ماذا ؟ هل مات سيدى الماركيز ؟ » . ص ٢٩ وهذه البداية تقود إلى النهاية التى ارتضاها الكاتب ؛ والجو النفسى الذى أحاط بالشخصية فى النهاية .ثمة توافق ، وارتباط عضوى بينهما . (إنها نفس الصيحة القديمة . إن الصبى يبكى . ليس بكاءً حقيقيًا ، لكنه يبكى . ووجد نفسه يتسلل إلى الخارج والدموع تملأ عينيه . « ماذا هل مات سيدى الماركيز هل مات أبو بكر ؟! » . غدًا يصبح بلا عمل . سينتظر الموت منذ الغد ! لماذا وافق على الذهاب مع على ؟ لكن ما الجدوى ؟ ما الفرق ؟ هل كان يرتاح عندما يرفض ؟ هل كان سعيدًا عندما وافق ؟. الطريق غير واضح أمام عينيه . وهو صاعد إلى درب اللبانة شىء يتكسر فى أعماقه على صوت عصاه

التى تدب على الأرض . ما أتعس أن يعيش الإنسان ثم لا يبقى أمامه أمل يا يحيى يا بنهاوى ؟!) ص ٣٥ .

الأسلوب نفسه يستخدم فى بداية قصة « الحافة » من مجموعة (البحث عن المجهول) ص ١٢٣ : (عندما ظهر المفتش فى أول العربة ، أسرع الصبى الأسمر - الذى كان جالسًا طول الوقت يجول بعينه الواحدة فى أنحاء العربة إلى الناحية الأخرى حتى اقترب من الباب . تبعته بعض العيون . لم يأبه لنظراتها . تبع المفتش بضع لحظات بغير قلق . مد يده . فتح الباب . هبت إلى داخل العربة ريح كأنها عاصفة رملية ، فى الوقت نفسه انتبهت إليه كل العيون فى سخط : - أقفل الباب) .

ولا تنفصل النهاية عن البداية بما يحفظ للبناء تماسكه ، وللقصة وحدتها الشعورية والوجدانية والفنية . حيث نقرأ فى صفحة ١٤٤ ما يثبت ذلك : (قفز إلى القطار . لم يدر ماذا يجب أن يفعل ولا ماذا يقول . ظل ينظر إلى أمه فى جلبابها الرمادى . وهى تنظر إليه بعينيها السوداوين الآسيتين . عيناها تبتعدان ، نظره يتركز على شعرها الأسود الطويل ، يجب أن ينزل الآن إليها . لكن حكاية السنطى . بدأت تبتعد . ذات لحظة ستختفى . تمزق قلبه . ربت أحدهم على كتفه . لكنه لم يلتفت إليه . لم يرد أن تبتعد عن عينيه لحظة واحدة . ربت على كتفه مرة أخرى : - أدخل حتى نغلق الباب . بعد قليل ندخل فى منطقة العواصف ستملأ الرمال الجو !. امتلأت عينه بالدموع . فكر فى أن يقذف بنفسه من القطار . لكنه دخل ، جلس على مقعد خال . سقطت رأسه على صدره وانساب شعره الأسود الغزير على وجهه) ص ١٤٤ . ولعل إدراك الكاتب لقيمة هذه القصة ؛ المنشورة لأول مرة فى مايو ١٩٦٣ ؛ هو الذى جعله ينشرها ضمن مجموعته الأولى ١٩٦٦ ؛ ثم مجموعته الثانية ١٩٨٥ . وهى تحتل من صفحاتها المحدودة ثلاثين صفحة من القطع المتوسط . مع أن المجموعة تضم قصتين اثنتين أخريين . وقد يعنى هذا أن البدايات الموضوعية المرتبطة بالعناصر الداخلة فى النسيج ؛ تجد صداها القوى عند الكتاب والقراء والنقاد . ومع ذلك فإنا سوف نجد أن كتاب هذا التيار الواقعى الانطباعى ؛ لا يجعلون ذلك سمة أساسية ؛ لأن للذات والأنا والمشاعر الخاصة والوجدانيات الداخلية ؛ هيمنة كبرى ؛ ولأنهم لم يجدوا طريقًا وسبيلًا واحدًا للمعالجة الفنية .

ويحاول محمد البساطى أن يبنى فقرة البداية بحيث تصور « المكان » أو « الشخصية » مع ارتباطها بالحدث فى زمان معين . ومن ثم تقل نسبة البدايات

الذاتية المقحمة . وقد تبين ذلك فى قصصه القصيرة التى كتبها فى بدايةحياته الأدبية ، والتى جمعها ضمن مجموعته (الكبار والصغار) . حيث لا نظفر إلا بقصة قصيرة واحدة تأتى على نحو ذاتى فى كلماتها الأولى ؛ وهى قصة « كوكو » .

وإذا كنا نلتمس لذلك تفسيرًا ؛ فإنه يتولد من أن الكاتب كان حريصًا على محاكاة القصص القصيرة الواقعية ، فى إحتفالها بوصف المكان ، ورصف الجزئيات والتفاصيل ، وتصوير الواقع الخارجى للشخصية . يضاف إلى ذلك أنه كان متأثرًا إلى حد كبير جدًا بأسلوب يوسف إدريس ، وبخاصة فى تناوله للشخصيات المختارة من الريف المصرى . وهو العالم والمناخ الذى سيطر على اتجاه الكاتب فى البداية . فقد وجد بعض كتاب الستينيات فى « الريف » و « الفلاح » المصرى ؛ موضوعًا لفت انتباه كثير من الرواد ، وعدد أكبر ممن كتبوا ممهدين للثورة ؛ ومصاحبين لاهتمامها بقضايا كل من « الأرض » و « الفلاح » .

ثم ما لبث محمد البساطى أن مزج بين الذات والموضوع فى فقر البداية ، صهر المشاعر الخاصة بالراوى – البطل ؛ بالموضوع المتعلق بالشخصيات الأخرى ، فى سبيل الجمع بين الواقع الخارجى ، والانطباعات الذاتية التى يسعى إلى توصيلها . وقد نجد ذلك متوفرًا فى قصص : على جانب الطريق – اث اث – الصياد – ضمن مجموعته (أحلام رجال قصار العمر) ؛ إلى جانب البدايات الذاتية فى قصص : الوشم – أحلام رجال قصار العمر – الخروج – فى ذات المجموعة . بالإضافة إلى البداية الموضوعية فى كل من قصص : ابن الموت – التمثال – حكاية الرجل الذى يسير على جانبى قدميه .

وقد سار فى مجموعته (هذا ما كان) على النهج ذاته . وإن لم تتعد البداية الذاتية قصة واحدة هى « العم زيدان » ، بينما امتزجت الذاتية بالموضوعية فى « التوت البرى » و « البرارى » ؛ وجاءت البدايات الموضوعية ماثلة فى قصص : هذا ما كان – لقاء – الرحيل .

ومتابعة تطور البدايات تفضى إلى سمة لافتة . هى أنه فى مجموعته الأخيرة (منحنى النهر) وقد ضمت إحدى عشرة قصة قصيرة قد تخلص من البدايات الذاتية فى أغلب القصص . اللهم إلا قصة قصيرة واحدة هى « حلم الحلاق » التى جمعت بين الجانبين . أمَّا القصص الأخرى فإن فقر البداية فيها قد عادت إلى النسق التركيبى والدلالى الذى بدأ به . حيث الموضوعية شبه الحادة ؛ التى تقدم الشخصية بحياد شديد ، وتصور المكان تصويرًا مقصودًا ، كما لو كان هدفًا ، وعنصرًا لازمًا وضروريًا . لا تخلو قصة من

القصص الأخرى من الدوران حوله ، وتجسيده ، والاهتمام به . فالمكان ، والشخصية ، والحدث ، تكشف عنها تلك الفقر البادئة فى هذه القصص .

ولمَّا كانت فقرة البداية تطول إلى حد ما ؛ فإنَّا سوف ننتخب قليلاً منها يمثل ما ذهبنا إليه . وبخاصة تلك التي تصور الواقع ؛ لأنها واجهتنا فى بداياته الأولى ؛ ثم بقيت حتى قصصه المتأخرة . كما أنها سوف تقودنا للحديث عن بعض العناصر التى تأثرت بها . نقرأ له بداية قصته « الرجل والحمار » هكذا : (سقط الحمار فجأة فى الشارع . كان الجو حارًا . والعربة الصغيرة قد خرجت لتوها من نفق منحدر . ووقف الحيوان فى نهاية النفق يلهث . ويلتقط أنفاسه بصعوبة . ثم نفض أذنيه الكبيرتين ، وقوس إحدى ساقيه الأماميتين وبدا أنه سيخطو خطوة جديدة . ثم فجأة ، سقط وارتطمت رأسه بالأرض فى عنف . وتدحرجت بعض علب الكرتون من فوق ظهر العربة .وتدحرج معها جسد العربجى . وارتفعت صيحته المذعورة وهو يهوى إلى الأرض ، وجمع العربجى نفسه بسرعة . وجلس . حملق فى علب الكرتون ، والوجوه التى تجرى نحوه . وتناهت إلى سمعه أصوات كثيرة . وبرز صوت سيارة ، راح يقترب ، ويقترب ، ويصفع أذنيه فى عنف . وصرخ . وأحس أنه لم يصرخ ثم شعر بهدوء ينساب فى بطء خلال جسمه . تأوه فجأة حين لمحت عيناه العربة المائلة والحمار الراقد دون حراك . تحامل على يديه لينهض . أحس بآلام شديدة فى ظهره . وقع نظره على فخذيه العاريتين وعورته المكشوفة أمام الناس . ضم ساقيه فى سرعة . وجذب فوقهما الباب . استكانت يداه على فخذيه . وكأنه لا يزال يشعر بعيون الواقفين تبحث عن عورته . وقف . بدا أنه سوف يقع ثانية . تماسك . وترنح جسده النحيل نحو الحمار . ساعده أحد الواقفين على تخليص العريش . وفك الأحزمة الجلدية من حول بطن الحمار ...) ص ٢٩ / ٣٠ .

وأظن أن هذا النص ينطق بملامحه . ومعظم فقر البداية فى مجموعته الأولى لا تخرج عن هذا الولع بالتصوير للشخصية ، والموقف ، والمكان . وهو ما كان بالإمكان تكثيفه إلى الحد الذى تسمح به طبيعة القصة القصيرة . قد نجد شيئًا من هذا فيما بعد . وعلى سبيل المثال تأتى بداية قصة « الجفاف » - مجموعة (هذا ما كان) هكذا ، (كان النخيل كثيفًا حول البلدة وبعده يمتد العراء . خرج الرجلان من عتمة النخيل وسارا فى العراء . خرج الرجل الطويل أولاً ، كان يلبس قميصًا أسود وحذاءًا خفيفا . التفت وراءه ورأى الرجل الآخر قادمًا ، وبعدها لم يلتفت . كان يلبس جلبابًا قاتم اللون ويلف رأسه بشال أبيض متسخ ، وظلت المسافة بينهما ثابتة . كانت الأرض بورًا واسعة تغطيها شقوق كثيرة ، وقنوات رفيعة جافة تناثرت على جوانبها أشواك وأشجار نحيلة جرداء ،

بدتٍ فروعها كعيدان الحطب . وكان وهج الشمس حادًا ، وهواء ساخن يهب خفيفًا محملاً بغبار ناعم) ص ٥١ .

« الصورة » هى الهدف . والتفاصيل أساسية ، والواقع هو المنطلق . والاختلاف فى القصر فحسب ، وهذا ما نلاحظه فى مجموعته (منحنى النهر) ، مع التنبيه إلى استخدام الفعل الماضى الناسخ « كان » و « كانت » لتثبيت أبعاد « الصورة » ؛ ولإبعاد عنصر « الحركة » ؛ ولتأكيد « ماضوية » الحدث ، وشخصية « المكان » .(كانت أشجار الكافور العالية تتكاثف عند منحنى النهر ، ثم تعود لتستقيم مع الشاطىء . كانت البقعة الظليلة رطبة دائمًا ، والأرض تبدو كالمبتلة تغطيها أوراق الشجر الجافة . عندها تبدأ حدود البلدة . كان الأهالى عندما يصلون إليها فى عودتهم يلتقطون أنفاسهم ويرمقون الأسجار العالية فى ألفة وطمأنينة ، وتزفر الحمير وتهز أذنيها وتسرع من خطاها . وكان الصيادون العائدون فى الظهيرة من البحيرة يستلقون فى الظل بعد المشوار الطويل ، وهناك كانوا يقتسمون الأسماك ويغسلونها فى مياه النهر ، ويغتسلون من آثار الملح ، ويرتدون جلابيبهم ثم يمضون إلى السوق) ص ٥ .

وفى صفحة ٨١ تطالعنا فقرة البداية لقصة « ابن البلدة » ، (الدكان أشبه بزقاق معتم ، تكدست على رفوفه الطويلة أثواب القماش وأطباق الصينى والأكواب ، وفى الركن البعيد أوانى النحاس متراصة فوق بعضها وقد علق على الجدار حولها أباريق نحاسية مختلفة الأحجام ، وفى الخارج على جانبى باب الدكان امتد صف من المقاطف الكبيرة ممتلئة بالغلال . وبجوار الباب من الداخل يجلس « العيسوى » خلف منضدة صغيرة بدرج واحد . وقد ترك مهمة البيع لأبنائه الثلاثة) . وفى « بائع الجمال » ص ٣٣ : (رآها خلال النافذة المضيئة ، رأى ظلها يمر متمهلاً على الزجاج المغلق ثم يختفى . كان يقف تحت شجرة جميز متهاوية الفروع أمام البيت ، والضوء الآتى من النافذة يخترق عتمة الحوش الخارجى حيث بدت مخلفات المواشى وأعواد دريس جافة وجانب من كوم سباخ وعصا قصيرة ذات نتوءات ولمعة الأرض المبتلة أمام عتبة البيت) .

قلنا إن فقرة البداية لها دور مهم ، وهى أساس ؛ إن لم تتوفر لها قوة الصياغة ، وجودة الترابط ، والهدف ؛ فإنه قد تؤثر على جوانب أخرى ، بحيث تكون جوانب الضعف فى البناء المعمارى للقصة القصيرة ممهدة لتدميره وتحطيمه ولا فاعليته . ومما استشهدنا به ، بدا لنا أن البدايات مطولة إلى حد كبير . وأنها تحتفل

بالتصوير ،وتسعى إلى لململة تفاصيل وجزئيات لا داعى لها من الناحية الفنية . وأن منها ما لا علاقة له بالعناصر الأساسية الأخرى . وأن سيطرة « المكان » بأبعاد ثابتة ، وأركان معروفة ، وطبيعة محيطة ؛ جعل « المكان » مكررًا . صورته واحدة وتفاصيله لا تتغير . النافذة أو الشباك . السور . الترعة تحت الشجرة فى مواجهة البيت . شجرة الجميز أو السنط . العجوز الجالس أمام البيت . وهو يصوره عند الفجر . أو فى الظلام ؛ ظلام الليل حيث تكون أشعة ضوء متسربة من النافذة . أمَّا « العتمة » فإنها تكمن فى لا وعى الكاتب ، فتطفو على السطح ، وتخرج إلى الوعى بمناسبة ومن غير مناسبة .

إنَّا نجده يستخدم كلمة « العتمة » بما يدفعنا إلى الاعتقاد بأنه لا يعيد النظر فيما يكتب . ولا يستشعر دور الكلمة وأهميتها . ولا يتأمل فيها بحيث يتنبه إلى تأثيرها فى القارىء . إنه لا يدرك أن الكلمة تتكرر فى القصة الواحدة أكثر من مرة . وفى قصص المجموعة كلها . وسوف نقصر استشهادنا من قصص مجموعته الأخيرة (منحنى النهر) . وردت الكلمة مرتين فى فقرة واحدة صفحة ٦٩ وهى الفقرة الأولى التى ينبغى أن تكون مكثفة ومضغوطة لأهميتها . كما وردت فى صفحة ٤٣ مرتين فى الفقرة الأولى أيضًا . ومرة فى الفقرة الأولى صفحة ٣٣ . ومرتين فى الفقرة الأولى صفحة ٢٣ . ومرة فى الفقرة الأولى صفحة ٩ مع غبشة الفجر التى تلوح فى الأفق ، وفى صفحات ١٨ ، ٧٨ ، ٧٧ ، ٧٣ ، ٥٠ ، ٤٨ ، ٤٧ . وهى « العتمة الخفيفة » حينًا و « العتمة الرقيقة » حينًا و « العتمة » فقط فى أغلب الأحيان .

ودفعت فقرة البداية المطولة إلى أن يستشعر الكاتب ضرورة الالتزام بما يورده فيها من أماكن وشخصيات ومواقف ؛ فى ثنايا القصة كلها ؛ وهذا جعله يكثر من تفاصيل وجزئيات ومواقف صغيرة ؛ كانت نهايته خروج القصة عن طبيعتها الفنية ؛ وطالت إلى أن بلغت ست عشرة صفحة من القطع الكبير ؛ (قصة الزفة) . والناظر فى قصص « المولود والبحيرة » و « طريق المحطة » و « الهروب » و « مشوار صغير » و « كوكو » و « الكبار والصغار » سوف يفاجأ بأن حجم القصة لا يقل عن عشر صفحات . وأن قصة « الكبار والصغار » تقع فى أربع عشرة صفحة من القطع الكبير . وكذلك الحال بالنسبة لمجموعة (حديث من الطابق الثالث) . حيث تأتى قصة « حكاية لرجل فوق السطح » فى ست عشرة صفحة . و « قصة رجل ميت » فى خمس عشرة صفحة . و « موكب الحزن » فى اثنتى عشرة صفحة . و « التحدى » كذلك . و « المهرج » فى عشر صفحات . وفى مجموعته (أحلام رجال صار العمر) قصة « ابن

الموت » فى ١٩ صفحة . و « اث اث » فى ١٧ صفحة . و « الخروج » فى ١٨ صفحة . والقصة التى تحمل المجموعة عنوانها فى ١٧ صفحة . و « التمثال » فى ١٦ صفحة من القطع الصغير . ولا تحاسب القصة القصيرة فى ضوء عدد الصفحات ؛ وإنما يحكم عليها بما يتوفر لها من وحدة ، وتركيز ، ووعى بدور الكلمة ، واختيار اللحظة ، وغير ذلك من أساسيات يعرفها الطلاب الذين لا يمارسون الإبداع الأدبى ، والقصة القصيرة منه . إن قصة « مشوار قصير » كان من الممكن تكثيفها فى صفحتين اثنتين . وقصة « الرجل والحمار » . و « الكبار والصغار » مليئة بالشخصيات : المقاول وزوجته ، منعم وفتحية ، الأطفال ، شاهر وفيفى والغلام ، العجوز بائعة الخس ، العمال . بل إنّا نرى أن الحوار العامى فى قصة « مشوار قصير » يمكن حذف ثلاثة أرباعه دون أن يتأثر البناء والانطباع والوحدة . ومع تداخل وتعدد الشخصيات فإن الموضوعات تتداخل هى الأخرى ، يزيدها عنصر الحكى والقص المحتفى بالاستطراد والتفاصيل عبءا » ما بعده عبء . وكما يستخدم أفعال « كان » و « كانت » و « كنت » فإنه يتوسل بأفعال القول :قال - قالت - قلت !

وإذا ما تساءلنا بعد عمّا يريد الكاتب أن يقوله ممّا قادته إليه بداياته . فإنا سوف نجد الإجابة فى ولعه بالتصوير ، وكأنه هو البداية والنهاية . هو الوسيلة والغاية . إذ يسيطر الانشغال بعناصر الصورة وأبعادها ووضعها فى إطار مكانى - زمانى - طبيعى ، على قوة التفكير فى قضية أو مشكلة أو مسألة مهمة : إجتماعيًا وإنسانيًا .

ولن نشير إلى كل القصص بطبيعة الحال ؛ لأن الحديث عن المضمون فى قصص زملائه سوف يأتى بعد . وما سوف نذكره يتعلق بانعكاس بدايات بعض القصص على الأسس البنائية عنده . فقصته « هذا ما كان » لا تقول شيئًا على الإطلاق . لا فكر ، ولا قضية ، ولا موضوع . بل إنا نذهب إلى أن الجو هنا هو نفسه فى قصة « ابن البلدة » من مجموعة (منحنى النهر) صفحة ٨١ . صورة عادية (مع ملاحظة أن هذه المجموعة صدرت ١٩٩٢) لرجل من أبناء القرية يقرض الناس ويمدهم بما يحتاجونه ؛ تم يتهمه شاب بأنه ربوى . ما الجديد ؟ ما القضية ؟ ما الفكرة ؟ أين الصراع ؟ والدراما . وقصة « منحنى النهر » لوحة فنية تحمل انطباع الكاتب ومشاعره ، إزاء مشهد يراه فى القرية ، مع بداية عتمة المساء . الكاتب يقوم بعملية التصوير أو الوصف ، بلا دراما أو حوار . نفس المنهج ، والأسلوب ، والنهر ، والمكان ، والصورة المكررة . ولا جديد يذكر .

كذلك الحال بالنسبة لقصة « البنت تغتسل » . الكاتب يرسم لوحة لفتاة قروية

تغتسل فى الترعة . انطبعت صورتها فى ذهنه ، فأراد أن ينقلها من خلال ذاته ومشاعره وانطباعاته ؛ ليطبعها على نفس القارىء . لا موضوع ولا قضية ولا صراع ولا فكرة ولا حوار . و « للموت وقت » شخصيات كثيرة : الدغيدى وأبناؤه الثلاثة .خليل صاحب الدكان وامرأته . الأولاد الذين يلعبون الكرة . ابنة الدغيدى وهى الشخصية المحورية ، أقوال كثيرة حول عبد السلام ابن الدغيدى ، والسوق ، والعزب ؛ وحكاية ابنيه اللذين تركا له المنزل وأقاما فى العزبة ، وزيادات أخرى ؛ ثم ماذا ؟ لا شىء . وتصور قصة « الأرامل » بعضهن وهن يترددن ليقبضن معاش أزواجهن . ومن بينهن واحدة صغيرة السن استشهد زوجها بعد زواج دام أربع سنوات أثناء تأدية واجب وطنى ؛ وخلف لها ابنة فى العام الثانى من عمرها . لا معاناة ،ولا مشكلات ، ولا قضايا ، فما الذى يريد أن يقول غير التصوير والوصف ؟

على هذا النمط تحكى قصة « حلم الحلاق » . إنها حكاية رواها الكاتب على لسان البطل ، وبضمير المتكلم . راو يقص على آخر لا يستمع إليه . غريب يستضيفه قروى بدعوى الكرم ، فتشكك الزوجة فى نوايا هذا الغريب الذى يقضى الليل دون أن يتناول طعامًا . لا جديد فى الشكل . ولا رأى يمكن أن نستشفه . ولا فكرة تكمن فى ثنايا السطور . ونبحث عن الريف ومشكلاته الحقيقية الآنية . وصورة الفلاح التى أصبح عليها بعد تغلغل قيم الانفتاح إلى عقله وفكره ونفسه وقيمه الأخلاقية . النمط الاستهلاكى . العلاقات الجديدة . الأرض الآن وما تمثله . لا نظفر إلاَّ بحمار يستطيع أن يذهب إلى بيت صاحبه - وحده - بحكم العادة ، والصاحب نائم فوقه . ما هذا ؟!

يبدو أن بهاء طاهر كان حريصًا على أن يحدث توازنًا وتنوعًا فى بدايات قصصه . بحيث لاتميل إلى الموضوعية كلها ، أو إلى الذاتية المفرطة ، أو إلى البداية الهارمونى بينهما . ذلك أنا نجد عنده استخدام الأساليب الثلاثة معًا داخل المجموعة القصصية الواحدة . ومع ذلك فإن بعض فقر البداية سمحت بتسلل نقاط ضعف فى بناء بعض القصص . وإن شارك بعضها فى إخراج قصة قصيرة جيدة السبك .

فى صدر مجموعة (بالأمس حلمت بك) تطالعنا القصة الأولى التى تحمل نفس العنوان ص ٣ :(أذهب إلى العمل فى الصباح ، وأعود فى المساء للبيت . يحدث هذا خمسة أيام فى الأسبوع ، يحدث هذا فى مدينة أجنبية فى الشمال . حين أنزل فى الصباح كثيرًا ما أجد على محطة الأتوبيس فتاة شقراء فى خدها طابع الحسن ، بمجرد أن ترانى قادمًا من بعيد تحول وجهها للناحية الأخرى . لا تنظر فى وجهى أبدًا مهما طال وقوفنا . وعندما أعود إلى البيت فى المساء أفتح التليفزيون وأغلقه وأفتح الراديو وأغلقه وأتجول

قليلاً في الشقة الخالية . أعدل أوضاع الصور على الحائط والكتب فى الأرفف ، أغسل صحوننا ، أكلم نفسى فى المرآة . يتقدم الليل) .

الراوى هو البطل . والأحداث تمر من خلال ذاته . والشخصيات كثيرة ، وهى تعد ظلالاً لمشاعر البطل : رجلان أفريقيان ، سيدة عجوز ، فتحى ، كمال ،الرئيس الأجنبى ، رجل يعدو ، الفتاة الأجنبية « آن ميرى » بالإضافة إلى شخصية الراوى – البطل . والقصة تستوعب سبعًا وثلاثين صفحة . لا تخلو من تعليقات وآراء خاصة ينثرها الكاتب تعبيرًا عن وجهة نظره هو . (أمَّا أنا فيحزننى أن تنهزم فى هذا العالم الرقة والحساسية وأن ينتصر الشر . يحزنى أن تموت غادة الكاميليا لأنها أحبت وضحت ولكن يحزننى أيضًا أن أعلم أن فى هذه الدنيا جوعى فقراء لا يجدون طعامًا ومرضى فقراء لا يجدون دواءً ، أو إذا وجدوا الدواء فإن الموت يخطفهم دون مبرر . يحزننى الموت بصفة خاصة) ص ٢٩ – ٣٠ .

ولم توفق بداية قصة « المظاهرة » – مجموعة (الخطوبة) فى التهيئة لبقية انعناصر . حتى ساد التفكك واهتز البناء ، وتعددت الصور الجزئية ، والموضوعات الثانوية . مما أدى إلى أن تطول القصة ؛ وتصبح الصفحات الأربع ونصف الصفحة (١٢٠ : ١٢٤) زائدة ؛ إذ يمكن للقصة أن تنتهى نهاية موضوعية قبلها وليس بعدها . ولم تكن فقرة البداية إلاَّ بعيدة تمامًا عمَّا انتهت إليه القصة التى لا علاقة لها بالأخ أو بزوجته أو بأولاده .

ورغم أن قصة « النافذة » – مجموعة (بالأمس حلمت بك) – تبدأ بداية موضوعية ؛ فإنها جاءت ضعيفة البناء فاقدة للرؤية ، مطولة فى ست وعشرين صفحة ؛ تثير تساؤلاً سبقت إثارته عند تناول قصص محمد البساطى فى جانب من جوانبها : ماذا يريد الكاتب أن يقول على وجه التحديد ؟ شخصيات كثيرة تصلح لأداء أدوار درامية فى مشاهد مسرحية : كمال ، سامح ، سمير ، حسان ، المدير ، الرواى . نفس الظاهرة موجودة فى بداية قصة « فنجان قهوة » : (انتهى بسرعة الغداء المكون من شوربة عدس خفيفة وبصل فى الخل . وأخذ الابن الأكبر « سمير » الطالب بالجامعة يضرب الطبق بالمعلقة بصوت رتيب . وانشغل « مدحت » الابن الأوسط بتكوين كرة صغيرة من فتافيت الخبز ، وراحت « ليلى » التي بقيت فى البيت بعد الإعدادية تداعب شعر « ماجد » الصغير . ولكن ماجد طلب طبقًا آخر من العدس . قالت الأم لليلى ن تحضر طبق العدس وحذرتها أن تسرف فى الغرف . وعندما جاءت ليلى نصحت الأم لماجد ومى تقبله أن يأكل « نونو .. نو » .) ص ٧٩ .

ومحاولة الكاتب المزج بين الذات والموضوع ، بين الواقع النفسى الداخلى والواقع المادى الخارجى ، فى قصة « محاورة الجبل » لم تأت بنتيجة طيبة . إذ كانت المحصلة قصة ضعيفة البناء ؛ لا تقول شيئًا مهما ذا خطر ؛ أو لا تقول جديدًا يذكر . وقد احتلت خمسًا وأربعين صفحة يتحرك على سطحها بائع طعمية متجول يحمل على ظهره إناءً مجوفًا بداخله الطعمية الساخنة . وبواب نوبى فى عمارة قريبة ، وبائع فاكهة على عربة يد من السوق القريب . وجرسون فى مطعم قريب . والسيدة السمينة العجوز . وصاحب الكازينو مع هانم أو نانا . ثم عباس مع نانا . ورجل سمين يلبس جلبابًا أبيض . وقصص متداخلة عن ماضى عباس ، وهانم ، ومدحت ، ومحاسن . فلم يعد القارىء قادرًا على متابعة ؛ إذ تاهت الخيوط ، وتفتتت الوحدة . هل هى قصة هانم ، أم الراوى ، أم عباس ، أم الخواجة صاحب الكازينو ، أم زبائن المقهى ؟ ثم يطرح نفس السؤال : ماذا يريد الكاتب أن يقوله ؟! وهى قصة من مجموعة صدرت ١٩٨٥ بعنوان (أنا الملك جئت) .

وتثير قصة « فى حديقة غير عادية » ضمن نفس المجموعة ، ذات التساؤلات ؛ على الرغم من محاولته إقحام الذات ، والبدء بها ؛ وإن كان « المناخ » و « المكان » و « الشخصية المحورية » ؛ فى أوربا . وإن خلت فقرة البداية من الإشارة إلى ذلك : (كنت أمر أمام تلك الحديقة عندما ظهرت الشمس من بين سحابتين كبيرتين سوداوين . دخلت وجلست على أقرب مقعد معرضا وجهى للشمس . قلت لنفسى ربما لا تبقى الشمس سوى دقائق . فردت ذراعى على المقعد الخشبى ومددت ساقى ورحت أنظر للسماء . أراقب السحابة الكبيرة وهى تتمزق إلى دوائر صغيرة داكنة تصطبغ حوافها الشفافة بحمرة الشمس . استغرقت فى ذلك وأسعدنى أن الشمس ستبقى ، فلم أنتبه إلى الحديقة . ربما كانت الرائحة هى أول ما لفت نظرى .وعندما نظرت أمامى رأيت أربعة كلاب فى مربع مرصوف بالأحجار وسط الخضرة . كان أحدها يمسك عظمة بين أسنانه ، يلقيها ويتشممها لفترة ثم يلتقطها بين أسنانه من جديد . لكننى عندما قمت أبحث عن مكان آخر فى الحديقة طاردتنى رائحة الكلاب أيضا . ووجدت وأنا أتجول لافتة مكتوبًا عليها : « هذه الحديقة من أجل كلبك فحافظ عليها . هذه الحديقة تحت حماية شعب المدينة) ص ١٠١ .

وليس معنى هذا أن كل بدايات قصص بهاء طاهر أخفقت فى أداء دورها ، وفى الاحتفاظ بالتماسك ، والوحدة ، وجودة البناء ، سواء منها ما كان ذاتيًا أو موضوعيًا أو ما كان مضفرًا من الاثنين فى آنٍ معا . ولكنا نشير إلى أن هنالك عددًا محدودًا من

البدايات الموفقة . وهى تلك التى اقتربت من الدراما . حيث لاتكون الانطباعات الخاصة مسيطرة . وحيث لاتكون لذة التصوير هى الدافعة . وإنما تكون الحركة ، النابعة من الصراع ، مهيئة لإحداث التشويق والجاذبية ؛ ودافعة إلى التطور بالحدث . وممهدة لإضفاء مناخ واحد ، وجو شعورى موحد .

ومما يلفت النظر أن بهاء طاهر شغل بالدراما الإذاعية فترة طويلة من الزمن ، حين كان مديرًا لها فى إذاعة البرنامج الثانى . كما أنه ظل يكتب ناقدًا للدراما على خشبة المسرح أو على شاشة التليفزيون . ولعل هذا يفسر لنا نجاح بدايات بعض القصص التى أفاد فى صياغتها وتأليفها من ثقافته الدرامية ، وإحاطته بالتراث المسرحى العالمى . من ذلك مثلًا أن قصة « الأب » التى كانت قد نشرت فى مجلة (صباح الخير) بعنوان « كانت فتاة جميلة تقف على محطة الأوتوبيس » العدد ٤٦٤ - ٢٦ من نوفمبر ١٩٦٤ صفحة ٣ ؛ ثم ضمها إلى مجموعة (الخطوبة) بعنوان « الأب » . هذه القصة تبدأ بداية درامية ، حافلة بالصراع ، والحركة ، وتقود - بالفعل والفن - إلى النهاية التى تحتمها العلاقة التى تتسم بالملل ، واللاتواصل ، واللاتفاهم ، واللاحب .

قال لها : مرتبك على جزمتى .
فقالت : إذن دعه لى .
قال : ستأخذينه مع ورقة الطلاق .
سألت : أنت تهددنى ؟
فصرخ : أنت طالق .

كان ذلك فى الصباح . فى الغرفة الراكدة بهواء الأمس . وقف الروج بالقميص والبنطلون يلوح بربطة العنق وقد احتقن وجهه المدور ، بينما كانت الچاكتة فى الشماعة ملقاة على الملاءة القذرة المتكورة . وجلست الزوجة السمينة على طرف السرير وهى تتكلم بصوت خافت وتعبث بكم الچاكتة ووجهها للأرض . وعندما طلقها خطف الچاكتة وارتداها بسرعة وصفق الباب وراءه وهو يخرج من البيت) ص ٣١ . إن هذه الفقرة قصة قصيرة كاملة .

وقصة « بجوار أسماك ملونة » تشارك البداية الدرامية فى صياغة موقف واحد ، بلا ثرثرة ، ودون تفاصيل ؛ وبعيدا عن الزحام فى الشخصيات ؛ مع توصيل الانطباع بافتقاد الحب والتواصل والتفاهم . وهذه السمات متوفرة فى قصة « المطر فجأة » . فهى مكتوبة بذات الإحساس والمنطق والأدوات التى كتبت بها قصته « بجوار أسما ملونة » . ولا تصادفنا فى مجموعة (بالأمس حلمت بك) إلّا قصة واحدة هى « نصيحة من شاب

عاقل » تبدأ هذه البداية الدرامية وإن كان عنوان القصة غير مكرر . (جرى العجوز خلفه وهو يعبر شارع « طلعت حرب » عند سينما راديو وناداه بصوت مرتفع « ياأستاذ عادل » . سمع صرير سيارة جاهد سائقها ليوقفها فجأة ثم راح يلعن الرجل العجوز الذى لم يهتم به وأدرك صاحبه قبل أن يصل الرصيف وأمسك ذراعه بأصابع رفيعة متشبثة ، تبادلا النظر دون كلام لفترة ثم نحى عادل يده عن ذراعه وسأله عمّا يريد . قال العجوز : أنا ياأستاذ عادل . أنا . ألا تذكرنى ؟ . كنت تشترى منى الأهرام كل صباح والكواكب كل أسبوع . كنت أقف فى ركن شارعكم . خليل . عمك خليل . قال عادل : وأنت ألا تذكر ؟ تقابلنا هنا كثيرًا . تقابلنا من أسبوع واحد ونصحتك ، ألا تذكر ؟ يظهر أنه لافائدة) . ص ٩٧ .

وربما تكون هذه القصة القصيرة اليتيمة هى أفضل قصص مجموعة (بالأمس حلمت بك) . حيث الوحدة الفنية ، ووحدة الانطباع والموقف ؛ وسريان تيار شعورى واحد منذ كلمات البداية حتى كلمات النهاية ؛ إذ صدمت العجوز سيارة ، وتهرب عادل من مجرد المشاركة فى الإدلاء بمعلومات تثبت معرفته به ، وتقود إلى أهله وأسرته ومسكنه . لم يعد الرجل يهمه إن كان قد جرح أوكان قد مات (كان قلبه يدق بسرعة ، لكنه مشى بسرعة ولم يرجع . وهناك انحنى أحدهم والتقط بطاقة الرجل العجوز . أخذ يقلبها وقرأ اسمه وأسماء أولاده قبل أن يعطيها للشرطى الذى كان يستمع صامتا للسائق وهو يشرح مشيرًا إلى صدره وملوحًا للرجل الميت دون أن ينظر إليه) ص ١٠٦ .

لا يتعمق إبراهيم أصلان فى الواقع المكانى بحثًا عن تفاصيل كثيرة وجزئيات صغيرة يكدسها ليكثف الصورة فتبدو مثقلة فى بداية القصة القصيرة . ولكنه يرفع من شأن مشاعره الخاصة بإضفاء الشاعرية فى الأسلوب ، والعذوبة فى الألفاظ والكلمات . وكأن فقرة البداية جملة موسيقية ، تمس شغاف القلب ، وتدغدغ المشاعر ، وهى تبتعد بالقارئ عمّا يجعله يمعن فكره أو يعمل عقله أو يشغل ذهنه بالمناقشة والتحليل والجدل . كما أنها لا تشعره بشئ من الجمود المادى الذى يثقل على القلب والوجدان . لأن الدافع إلى التعبير عند الكاتب « دافع وجدانى » كما سبق أن ذكرنا ذلك ، ممّا قال به هو . إنه يلامس سطح ما هو كائن فقط .

لذا فإن ذاته موجودة فى فقر البداية فى معظم ما كتبه من قصص قصار . وبمثل ما لاحظنا توفر عناصر وأشياء وموجودات معينة فى بدايات محمد البساطى ؛ فإنا لانخطىء ذلك عند تأمل قصص إبراهيم أصلان . لايدرك تكرارها . ولا يفكر فى ابتكار غيرها . ولايسعى من أجل التلوين والتعدد والتباين . تقدم لنا البداية « الأنا » و « الزمن »

و « الطوار » و « اللون » و « الرائحة » و « المطر » أو « الرذاذ » أحيانًا ، و « الرجل النحيل » و « الشجرة العتيقة » و « ميدان الكيت كات » بامبابة . وكنا عند بهاء طاهر نطالع اللوحة الملونة لرجل عارى الصدر يمسك حربه ، أو تلك التى تواجهنا بملاحيها مطموسى الوجه ، وقد سيطرت الألوان الحمراء والصفراء . إن إبراهيم أصلان يجعل « المكان » شيئًا أساسيًا فى القصة ، سواء كتب تفاصيله أو لم يكتبها (لابد أن تكون الحدود الجغرافية التى تتحرك فيها القصة كاملة وواضحة أمام عينى . وأنا أختار منها مايعنى العمل ، ولكن بقية التفاصيل التى لاتكتب تظل موجودة وحاضرة فى قلب ذلك القليل الذى يكتب) مجلة فصول - م٢ - ع٤ - يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ١٩٨٢ ص ٢٦٠ . أمَّا « الزمان » فإن مايهم الكاتب منه هو « الضوء ، أو درجة النور . هل يحدث ذلك والشمس فى قلب السماء ؟ هل انحدرت ؟ أم نحن الآن عند الغروب ؟ أم أن ذلك يجرى فى الوقت المتأخر من الليل » . ويلاحظ القارئ أن الزمان المتكرر هو « آخر الليل » و « عند الغروب » أو عندما يكون الضوء برتقاليًا خافتًا . لأن هذه المساحة الزمنية - فيما بعد الغروب وقبله - تساعد على إحكام السيطرة على « الجو » ، وتوائم الشعور الداخلى الذى يستهدفه .

تطالعنا كلمات البداية فى قصة « المقهى القديم » - مجموعة (بحيرة المساء) بما يؤكد ماذكرناه (فى **النصف الأخير من الليل** ، وقف رجل **ضئيل الحجم** يرتدى معطفا أسود على حافة الشاطئ ، وألقى بنظرة شاملة على ميدان « **الكيت كات** » . كان الميدان خاليًا ، تحده من كل جانب أعمدة رفيعة عالية **ذات لون فضى** تتدلى من نهاياتها المنحنية مصابيح صغيرة ينداح منها ضوء **أزرق فاتح** فوق أسفلت الشوارع المتقاطعة . فى منتصف الميدان كان ثمة محطة مستديرة عليها كشك خشبى مفتوح . داخل الميدان وخارجه انتصب عدد كبير من الأعمدة الخرسانية الضخمة ، وبدت أسلاك « الترولل باص » التى تتشابك فيها ملتمعة هى الأخرى) ص ٧ .

ونقرأ بداية قصة « البحث عن عنوان » فإذا بها هكذا : (**بعد منتصف النهار** بقليل ، كان هناك رجل نحيل يسير فى خطوات مستقيمة **على طوار** الشارع الطويل الذى يقسم المدينة إلى قسمين . وكان الطوار مزدحمًا بالنساء والرجال الذين كانوا يتقدمون فى كلا الاتجاهين . وبدا ضوء **الشمس** منعكسًا على سقوف العربات التى كانت تدرج فوق الأسفلت فى بطء شديد . وكان ذلك الرجل النحيل يرتدى **حلة رمادية** ، وفى يده جريدة مطوية ، ومقدمة رأسه خالية من الشعر) ص ١٧ .

وفى قصة « بحيرة المساء » : (**فى النصف الأخير من الليل** ، كان الجرسون قد

وضع بضعة مقاعد على شاطئ النيل ، ولم أكن أعرف أحدًا من أفراد الجماعة التى كنت منضماً إليها معرفة وثيقة ولكن صديقى كان يعرفهم) ص ٢٩ . وهناك « على الطوار تقدم رجل وامرأة » ٣٢ . و « علق الشاب النحيل الأسمر » ٣٢ . الأشياء ذاتها ، والأماكن عينها ، تحددها فقرة البداية فى قصة « رائحة » : (فى طريقنا إلى المقهى كان المطر قد كف عن النزول ، ولكن رائحته كانت لاتزال باقية فى الهواء الذى ازدادت رطوبته . وعندما انحرفنا إلى الطريق الجانبى جلسنا على المقاعد الموضوعة بجوار مدخل المقهى على الطوار المبتل) ص ٤٥ . وثمة رجل نحيل ، وآخر بدين . ولاتهمل بداية قصة « إنهم يرثون الأرض » : الطوار ، والمقهى ، والمقعد القش عند الناصية ، وعبدالله القهوجى .

المشرب هادئ – هذه المرة – فى بداية قصة « وقت للكلام » ، والزمن فى فترة ما بعد الظهيرة ، والرجل الموجود بدين يتصفح جريدته باهتمام . وامرأة وحيدة انزوت فى أحد الأركان . ص ٨١ بينما نراه فى قصة « اللعب الصغيرة » يكاد ينحو منحى رومانسيًا إذ يمزج الطبيعة بالذات : (كنا نجلس على المنحدر بجوار شاطئ البحر . وكنت أعتمد بظهرى على سياج من الأوراق الدقيقة الخضراء خوفًا من أن تأخذنى الرمال الناعمة الصفراء وتهبط بى إلى القاع البعيد . وعلى الرغم من أننى كنت أغمض عينى فى استسلام دون أن أجد القدرة على فتحها فقد كنت أرى كل شىء ؛ وأسمع كل شىء . كنت أرى الأفق المشرب بالزرقة ، وأسمع صوت الهواء الغامض ، والطيور الصغيرة المختفية بين أوراق السياج الذى كنت أعتمد عليه ، عندما شعرت بأصابع صديقى وهى تلمس كتفى ، وسمعت صوته وهو يقول : تأخربنا الوقت) ١٠١ .

وتمعن بدايتا قصتى « المستأجر » و « العازف » فى الذاتية . والشىء الذى يثير الدهشة حقًا أن الكاتب يرى فى الاهتمام بهذه الأشياء ، والإلحاح عليها شيئًا من « المغزى » . فى حين أنا استشهدنا برأى له يذهب فيه إلى أن مسألة المغزى هذه كفيلة بأن تفسد كل شىء . « إنها تثير جدلا ولكنها لا تنتج فنا يرقى إلى مستوى التجربة التى يمكن أن تضاف إلى تجارب الناس » كما يقول . ثم نراه يقول فى الحديث الذى أشرنا إليه (لذلك قد يذهب الكاتب ويكتب عن الرجل والشجرة ، وهو فى الغالب لن يكون منشغلاً إلاَّ بها ، بقطعة الأرض التى تجمعها ، بالخلاء المحيط ، بالضوء الغارب ، بالأوراق الخضراء ، بمزق السماء الرمادية التى تبدو بينها ، إنه يلملم هذه الأشياء ويبث فيها الروح ، بذلك فقط يكون قد استوفى شهادته وعبر عن المغزى فى مجمل الأوضاع

التى يعيش فيها ، عبرّ عن كل ما يملك حيالها) مجلة فصول - م٢ - ع٤ - ١٩٨٢ - ص ٢٦٠ .

هذا هو كل شىء بالنسبة للكاتب إبراهيم أصلان . فالمقهى ، والطوار ، والكورنيش ، ومقاعد القش ، أو المقاعد الخشبية ، والطاولة ، فى الغروب ، أو فى ظلمة الليل ، مع الضوء الخافت ، أو الرصيف اللامع ، والشجرة المورقة ، والمعطف الأزرق ، والرجل النحيل ، أو نقيضه السمين . هذه هى أسس « المغزى » أو « المعنى » : وبها يستوفى الكاتب شهادته للتاريخ ؛ ويكون قد حدد موقفه من « مجمل الأوضاع » التى يعيش فيها ، والواقع الحافل بالصراع ، والتناقضات ، واللاأمن . ولعل تكرار تلك الجزئيات والاحتفال بضرورة سيطرتها على بدايات القصص ؛ نتيجة لحرص الكاتب على أن « تمثل » وجهة نظره كاملة . « وفى هذه الحدود يمكن القول بأن قصصى كلها كانت مشروعًا واحدًا » المرجع السابق - نفس الصفحة .

التغيير الوحيد الذى قام به الكاتب فى قصصه القصيرة التى كتبها مؤخرا وضمتها مجموعته (يوسف والرداء) الصادر عن « مختارات فصول » ١٩٨٧ ؛ هو أنه فتت البداية ، وقطعها إلى حركات متتابعة ، أو إلى أفعال وردود أفعال توحى بتطور الموقف ، أو بمزيد من التعرف إلى الشخصية المحورية ، وهى شخصية الراوى - البطل ، دائمًا . وأنه اعتمد على الجملة الواحدة ، ومنحها رقمًا . ثم تجىء الجملة الثانية فينفحها رقمًا تابعًا تاليًا . وعند اكتمال « الصورة » أو « الحدود المكانية » يشعر القارئ - وحده - وكأن الفقرة الأولى ؛ فقرة البداية ، قد استوفت دورها فى التهيئة المرجوة . وهو يفصل بين الجملة والأخرى بهذا الرقم . لكن تبقى المفردات التى شغل بها قصصه كما هى .

نجد مثالاً لهذا فى قصة « الغرق » :

١ - أثناء النهار ، نزلت الدرج الحجرى ، فى طريقى إلى العوامة .

٢ - كنا فى الصيف ، وقرص الشمس يضوى فى قلب السماء . عندما جلست على المقعد الخشبى فى مقدمة الشرفة المسقوفة ، قريبًا من الماء .

٣ - هنا ، كان المدخل ورائى ، والممشى الممتد فوق سطح الماء ، وعريشة العنب التى احترقت أوراقها ، وفراش الغريب : الوسادة ، والمعطف المطوى ، وأوانى الشاى ، والحبال المبتلة المجدولة) ص ٥٩ - ٦٠ .

عندئذ يدرك القارئ أن فقرة البداية قد انتهت . مع ضرورة الإشارة إلى أنه كتب الجملة الواحدة فى أكثر من سطرين . وأن السطر الواحد قد كتبت فيه كلمة أو اثنتان أو

ثلاث ؛ تشبهًا بما يكتبه الشعراء المحدثون ؛ والكاتب هنا يجرِّب هذه الطريقة فى النثر القصصى . لكنه لا يستمر فى الأخذ بهذا الشكل مع الحفاظ على التقطيع ، والترقيم . فى قصته « يوسف والرداء » :

١ - كنت أقف فى الساحة الصغيرة المتربة ، بين دائرة من البيوت القديمة العالية . كنت وحدى . وكان الليل فى أوله .

٢ - كنت أشعر أنها لم تكن المرة الأولى ، وأن المكان ليس غريبًا ، إلاَّ أننى لم أكن واثقًا . لم أكن أعرف إن كان صديقى (ع . ح) قد سبقنى إلى أعلى ، أم تركنى كعادته لكى أجيء وحدى . كنت أفكر ، بينى وبين نفسى ، أن الأمر لن يكلفنى كثيرًا . على أن أعود قليلا إلى الوراء ، حتى يرونى ، ويحكوا لى ، أو يرسلوا معى البنت الصغيرة لكى ترشدنى . نعم . كنت أفكر .

٣ - عندما انتهيت من المنحدر ، أعطيته ظهرى ، ووقفت على حافة الطريق الذى يقسم المدينة إلى قسمين . كان ظلامًا حالكًا . وأمامى ، كان الضوء البرتقالى الخافت يملأ المكان الصغير الذى انتزعت أبوابه) ص ٤١ - ٤٢ .

تتشابه بدايات قصص عبدالحكيم قاسم ، مع تلك التى وقفنا إزاءها عند محمد البساطى . من حيث التقاط مفردات بعينها ، والجو المهيمن ، وهو غالبًا مناخ القرية المصرية ، بكل مايدل عليه . لدرجة أنه يقدم مجموعته (الأشواق والأسى) ١٩٨٤ وقد اختار قصة له بعنوان « قريتى » لتكون أول قصص المجموعة . وبعد أن يعبر عن أنها كل متاعه حينما بدأ يعرف السفر إلى المدينة ؛ ترك لعم الشيخ بكرٍ مؤذن المسجد الجامع مهمة تفسير اسم قريته « البندرة » مركز السنطة غربية . تثبيتا لمكانتها وتاريخها ، وتعريفًا بأهميتها . (بندرة . يعنى بندر . بلدنا زمان كانت بندر كبير !) ص ٣ .

ثم يأخذ فى وصف القرية وصفًا تفصيليًا منذ الصباح الباكر ، وفى الظهيرة ، وعند الغروب ، وفى ليلة الخميس ، ويوم الجمعة . النساء ، الرجال ، الحقول ، الدواب ، الصلاة ، الطباع . لوحة فنية لقرية صامتة . يتحمل الكاتب - وحده - عبء القص ومسئوليته . فى لغة هادئة . ويتوقف عند هذه الحدود ؛ دون أن يكون ثمة فكر أو معنى . ولا تخرج بداية قصة « ليلة شتوية » عن هذا الإطار العام . إذ إنها لقطات من ليل القرية فى فصل الشتاء . ولا شيء أكثر من ذلك . طفل قابع إلى جوار الجدة تحكى له حكاية صديقة قاتلة أبى جبة ، والريح تعوى فى الخارج ، والمطر ، ونعجة تثغو ، وعنزة تتألم إذ جاءها المخاض .

(شجرة السنط العجوز العارية أنت بمذلة وهى تميل من الريح . ليس فى السماء نجم

واحد يرسل عليها شعاعًا من ضوء حتى تعرف نفسها وسط أكداس الظلام . الشبابيك الهزيلة أغلقت على الدفء والضوء الشاحب . لكن صفير الريح ينفذ من التشقوق ومن خلال الجدران . الخوف ينفذ فى القلوب كالخيط فى حبات العقد . على ظهور الأفراد – فى الغرف الثقيلة الهواء ، لفت العجائز بالطرح السوداء وجوههن الزبيبية وحكين حكاية عويل الريح للأطفال) ص ٢٥ .

لا تقتحم بدايات القصص ، ولا القصص ذاتها ، قضايا الريف : من حيث علاقة المالك بالأجراء ، ويغير المالكين . والصراع حول المياه ونوبة الرى . أو التعرض لتلك المشكلات المألوفة المتعلقة بالفقر والجهل والمرض ، وماينجم عنها . والتركيز على التناقضات الاقتصادية والاجتماعية . والعلاقة بين القرية والمدينة ، أو بينها وبين العالم الخارجى . مع أنه كتب فى مناخ كان معبأ بمثل هذه الموضوعات . وكان الكتاب الواقعيون الاشتراكيون يصولون فى هذا المجال . لقد احتفل بالتصوير ، والظلال ، والألوان ، والأضواء ، والتشبيهات المستمدة من واقع حياة الناس فى القرية . وانتقى شخصيات عادية ، بسيطة ؛ ورسمها من خلال ما تركته – هى والبيئة – فى نفسه من انطباعات ومشاعر وأحاسيس . ولم يجعل من أى منها أبواقًا لفكر وآراء أراد أن يبثها أو يصرح بها أو يدسها دسًا . إن هدفه تصوير مايراه ؛ مضيفًا إليه مصفاة ذاته وما يحس به .

انطلاقًا من هذا كله يمكن لنا تحليل معظم فقر بدايات قصصه ؛ بل معظم قصصه . تأتى كلمات البداية فى قصة « الخوف القديم » على هذه الشاكلة : (فرش له الحصير الأبيض على المصطبة أمام باب الدار . أراح الشيخ جسده ممددًا ساقه مخليًا عصاه مركونة إلى جواره . راح ذلك الزمان أيام كان خفيفا متوثبًا كأنه الفرحة الجارفة ، أو الغضب العارم . جسده الآن مثقل بالسنين كزكيبة مليئة بالرمل . لاحول ولا قوة إلا بالله . تحدر سيل القهوة السوداء شفيفًا رائقا ليملأ الفنجان . أرهف أذنيه ليسمع كركرة السائل . ثم مد يده ليتناول قهوة العصر) ص ٤٩ .

وتصور فقرة البداية لقصة « انتصار » – مجموعة (ديوان الملحقات) ١٩٩٠ أرض الحقل بعد أن رويت بالماء مباشرة ، الشقوق ، وأسراب الفئران ، والجراد ، والفراشات ، والعناكب ، والعيال الحفاة ، ذوو الجلاليب على العرى ، والسيقان الرفيعة الملتوية ، والشعر الأشعث . ولا تظفر بغير ذلك . حيث لا قضية ، ولا موضوع ، ولا فكرة ، ولا رأى ، ولا موقف . وفى « الذبح .. والذبح أيضا » يستخدم الكاتب مايدل

على أن « الصورة » كانت فى الماضى ، أو أن « الحدث » لم يكن إلاَّ فى الأمس البعيد ، والبعيد جدًا .

وعندما يفكر الكاتب فى إضافة قصة أو قصتين إلى مجموعة قصصية جديدة يصدرها لأول مرة ؛ فإنما نجده يلجأ إلى الاختيار من مجموعات سابقة منشورة . قد لا يكون الفارق الزمنى بينهما كبيرًا . ولعله يريد أن يؤكد لقارئه اعتزازه بهذه القصة ، وتفضيله إياها منهجًا وأسلوبًا ولغة وصورة . لكنه لا يشير إلى أى شىء مما يعرف القارئ بأنها نشرت قبلئذ . فالقصة المعنونة « الخوف » المنشورة ضمن مجموعة (ديوان الملحقات) ١٩٩٠ ص ١٧ ؛ هى بعينها القصة المنشورة من قبل ضمن مجموعة (الأشواق والأسى) ١٩٨٤ . ص ٧٣ . هناك تغيير بسيط جدًا فى نهاية القصة الموجودة بالمجموعة المتأخرة . فقد ذكر أن الباقى هو ثلاثة جنيهات . فى حين كان فى القصة المنشورة ١٩٨٤ ثلاثة قروش !!! ويبلغ حبه لقريته حدًا جعله ينسبها لنفسه وحده . وكأنهما شىء واحد . ذاب فيها وذابت فيه . لا انفصال بينهما . يصل إلينا هذا الانطباع منذ أول كلمة فى قصة « السرى بالليل » ؛ على نحو أكثر شاعرية مما وجدناه فى قصته « قريتى » . يقول : (خرجت من قريتى إلى شسوع الزمام ، وأخى معى ، أمامى لمعة القمر ، يبين بهاؤها على قمم الأشجار ، وعلى الورق فى زمام الزرع . ومن وراء كتلة العمار ، رمادية ، وفى ظهرى دفؤها وفى أنفى بقايا من زخمها ، أمشى فيها وفى قلبى ثقلها ، يتمدد حتى يأتى على الفراغ ، على المعانى التى أمتعتنى زمانًا ، تهت فيها . أتأمل فيافيها دون تأويل) ص ٦٥ . هذا الوله وذلك العشق هما اللذان يجعلان لتصويره القرية مذاقًا خاصًا ونكهة متميزة ، تصل بلغته وأسلوبه إلى عالم الشعر الجميل .

ولمَّا كانت قريته ، وقرية محمد البساطى ، وآلاف أخرى من القرى المصرية ، لم تعرف الكهرباء إلاَّ قريبًا جدًا ، فإنا نجد أنه يكثر من استخدام كلمة « العتمة » . وقد أشرنا إلى ذلك عند حديثنا عن محمد البساطى . بالإضافة إلى ما قد تدل عليه الكلمة من رموز ومعان . وعبد الحكيم قاسم لا يقل استخدامه لها عن محمد البساطى . « عتامة جوف الزريبة » . « أقبلت العتمة من الأركان لتخنق النور » . « ازداد الجو ثقلاً وعتمة » . وإذا كنا قد وجدنا عند محمد البساطى قصصاً تسربت إلى بنائها جوانب ضعف كثيرة ؛ بسبب إخفاقه فى هندسة وصياغة وبناء فقرة البداية ؛ فإنا نلاحظ ذلك أيضًا عند عبد الحكيم قاسم . وإن كانت النسبة قليلة جدًا . وربما يكون سبب ذلك أنه رحل فيها بعيدًا عن عالم القرية المحدود المحبوك . نضرب لذلك مثالاً بقصته « فى ذلك اليوم » – مجموعة (الاشواق والأسى) – وهى تقع فى أربع وعشرين صفحة . ملأها

بالشخصيات والمشاهد : الشرانى وزوجته نرجس . الحاج درويش صاحب محل الفراشة . عم تادرس . عامل التليفون . شوكت أفندى مهندس التنظيم . عم ابراهيم السائق . زوجة شوكت أفندى . الدراويش والشيخ . البغلة التى تقود الدوكار .

والقصة تمهد للاحتفال بمرور أسبوع على ميلاد ابنة شوكت أفندى ؛ لكنه مع بداية صفحة ١٠٣ يبدأ فى الكشف عن خيانة أخته مع شيخ الدراويش . وكأن هذا الحدث قد أصبح هو الموقف الأساسى فى القصة القصيرة فينشغل به الكاتب حتى النهاية . وهنا كذلك لا نظفر بفكرٍ أو برؤيةٍ أو بموقف أو بمعنى . حتى البناء الفنى انتهى إلى الانهيار . وثمة بدايات أخرىً قادت إلى أن تدور القصة القصيرة حول « تجارب » شخصية للكاتب . جعلها هدفًا ومحورًا ، سعى إلى أن يشرك القارىء معه فيها . وقد انتظمت المشاهد والصور فيها وحدة أو دائرة مركزها « الذات » الخاصة بالكاتب ، وبخاصة أثناء سجنه فى سجن أسيوط . واختار لكل منها عنوانًا بدءاً من صفحة ٣٥ وانتهاء بصفحة ٦٤ : مطر – الجراحة – إلى سجن أسيوط – طبيب السجن – فى مستشفى السجن – فى مستشفى أسيوط الأميرى – الرجوع إلى السجن .

تغلب البدايات الدرامية على قصص مجيد طوبيا . أى أن الدراما بمختلف عناصرها الفنية تحتل مساحة أكبر فى بدايات القصص . ثم تأتى بعدها الانطباعات الذاتية ، وجعل « الأنا » محورًا ؛ وسرعان ما تذوب « الأنا » داخل العناصر المجسدة لمفردات الواقع الخارجى الموضوعى . إن فقر البداية اللافتة والتى تشكل ظاهرة وملمحًا بارزاً ، هى تلك التى تبتعد عن « الصورة » الثابتة ؛ وإنما تهتم بالحركة المتطورة ، وتتابعها بدقة ؛ ليس فقط فى كلمات البداية ؛ ولكن – أيضا – فى عناصر العمل الفنى الأخرى . والأمثلة على ذلك كثيرة . تفوق ما وجدناه عند بهاء طاهر . نظراً لأنه كتب عددًا من القصص أكبر من بهاء طاهر ، وعدداً أكثر من المجموعات القصصية . بالإضافة إلى أنه توسل بالدراما عن قناعة وثقافة وخبرة ، من خلال ممارسة كتابة السيناريو ؛ ودراسته له .

يقدم لنا قصة « بلا محاكمة » – مجموعة (فوستوك يصل إلى القمر) . (عرف الجميع تفاصيل الحادث .. ومع ذلك لم ينصرفوا . ظلوا وقوفا حول الجثة .. ينظرون إليها .. رغم الدماء المحيطة بها .. رغم التشويه الذى حدث بالجمجمة . رغم محاولة رجال الشرطة لإبعادهم .. وإن انصرف أحدهم وقف مكانه عشرة .. فى ميدان العتبة وقع الحادث .. فتجمع حوله هذا الجمع الكبير من الناس .. رجال كبار وشباب .. وأولاد صغار ونساء .. من الصعيد أو من الدلتا أو من القاهرة .. بل وحتى بعض السائحين .. والجميع عرفوا التفاصيل كلها .. رجل مات بطريقة ما .. وبكيفية غير مقصودة . وفى

حادث لم يدبره إنسان .. وتحت تأثير ظروف لا دخل لبنى آدم فيها .. والجمع يجذب المارة .. فيدفعهم الفضول إلى معرفة ما الخبر ؟ ما سر الزحام ؟) ص ٣٨ .

لحظة درامية أخرى تستغرق بداية قصة « شكاوى ملاك الموت الفصيح » - مجموعة (الوليف) - (الظلام يحيطه من كل صوب ، الصدر يلهث ، وصوت المطر ينهمر فى الخارج .. قال فى بسمة تودد : أتعرفنى ؟! قربت الشمعة منه : الملبس أنيق ، الملمح وسيم ! وانحناءة مهذبة كشفت عن سترة بللها المطر .. قال فى توجس : أتخافنى ؟! اطرقت صامتاً مداريًا لهب الشمعة يكفى عن الهواء الساقط .. فهمس فى أسى : تخشانى إذن ؟! شكله ليس كما فى الرسوم ، ومازال يلهث - العجيب أنه يلهث - قلت : الطابق مرتفع ، لماذا لم تستعمل الأسانسير ؟! نظرة رصينة منه إلى الشمعة ذكرتنى بانقطاع التيار الكهربائى . برقت عيناه : لعلك كنت ترقبنى ؟! تضاعف صوت القطرات الثقيلة ، هزرت رأسى منكرًا قال : لا تفزع إنها زيارة ودية لا أكثر . تراجعت على مضض مفسحًا له الباب) ص ٨٥ - ٨٦ .

وتتناغم فقرة البداية ، مع العنوان الداخلى الأول ، مع العنوان الرئيسى لقصة « إغماض العين » ، مع فقرة النهاية ؛ بما يدخل فى النسيج الكلى ، ويتضافر منسجما ومتوافقًا ، لتحقيق وحدة « الانطباع » التى يسعى كتاب هذا التيار لتحقيقها ، وتوصيلها إلى القارىء ، بعد تصفيتها وتنقيتها فى مصفاة الذات . العنوان الداخلى الجانبى هو « الغربال » . أمَّا الفقرة الأولى فإنها ترد هكذا : (ولمَّا كان اليوم السابع ، وفيه تناثرت بللورات الملح فى الهواء ، تحرق عين الحسود ، جاءوا بالغربال فوق الأرض .. وفوق الغربال فرشوا حبات الفول لتسد الثقوب بين الأوتار .. ومن فوق الفول نثروا حبات الأذرة الصفراء .. ومن فوقها القمح والأرز والشعير ، وقرب الحافة الدائرية بعض الحلوى فى أغلفة براقة من لون الذهب ولون الفضة .. خرجت أمى من غرفتها بالوليد فى حضنها ، حافية القدمين ، ناعمة الخطوة ، فى رائحة عطرية وثوب جميل .. ينساب شعرها فى خصلات سوداء تاهت فيها الشعرات البيض القليلة .. اهتزت كل الألسنة فى الأفواه ، بالدعاء ، بالزغاريد .. نساء وبنات وبعض الرجال) ص ١٩ .

وتحل الحركة محل السرد ، ويقوم « الفعل » بما لم تؤده الصورة ، وتختفى تفاصيل كثيرة ؛ فى بداية قصة « لا يذكر البداية » - مجموعة (الأيام التالية) - حيث يكون الفعل المضارع هو الموجه للحركة الآنية ، والمتابع لتطور الموقف : (يلوم نفسه لأنه لم يحدد موعده فى وقت مبكر ، لماذا بعد الظهر واليوم عطلة ؟ . يعود إلى جريدة الصباح

محاولا القراءة لكنه لا يقدر على التركيز ، يقرأ طالعه اليوم ويبتسم ، ويركن الجريدة ليتابع خطوات زوجته المنشغلة فى شئون البيت ، لا تعلو بقدميها كثيرًا عند السير ، وانبعاجات عديدة أثقلت جسدها ترهلا .. يسمع صوت « السيفون » ، ثم يرى ابنه الكبير يخرج من دورة المياه وفى يده إحدى الروايات ، يتأمل نحافته وابيضاض وجهه ويتعجب . تأتى ابنته الصغيرة لتجلس لصقا به ، تعبث بالجريدة بعض الوقت ثم تترك لخيالها العنان منطلقة فى أسئلتها المحلقة المربكة .. على عكس المرات السابقة لا يستجيب لها ، ويضيق بثرثراتها وبحلولها الغريبة التى تقترحها لأعسر المشاكل العالمية والكونية . يدخل الحمام ليحلق ذقنه . على غير عادته ينظر طويلاً إلى المرآة . يطالعه وجه شاحب اللون وأنف مستطيل ، ويكتشف تجاعيد خطِّية صغيرة تحصر بينها فماً لا يعلوه شارب ، وبقعتين سوداويين فوق كل منهما عين جاحظة تحملقان نحوه ! يخرج إلى الطريق . حتى اللسان رأى به بعض التشققات المصفرة !! أصبحت مفاصل الساق اليسرى تؤلمه - يجد على المقهى شلة العجائز المبكرين فينظر إلى ساعته ، ويفكر إن كان يجلس قربهم أم يسرع إلى حفلة الصباح للفيلم الهندى) ص ٧ - ٨ .

وتتمثل البداية الذاتية الانطباعية فى قصص ، « الرصيد » و « فاتح الكوبرى » - مجموعة (فوستوك يصل إلى القمر) . وقصة « الوباء الرمدى » - مجموعة (الأيام التالية) و « المناخ » و « نبض الجناح » . بينما تنصهر الذات فى الموضوع فى بدايات قصص : « خمس جرائد لم تقرأ » و « أزمة » و « الجاحظون » - مجموعة (خمس جرائد لم تقرأ) . وغيرها مما تنعكس فى تشكيلها ثقافته المسرحية ، ودراساته لأكاديمية عن فن السينما ، والموسيقى التى أكسبته قدرة على ضبط الإيقاع الداخلى للقصة ، بما يشبه السوناتا . ويلعب الوجدان دورًا مهمًا فى مثل هذه القصص . بل إنه - عند مجيد طوبيا وفقًا لما أدلى به لمجلة فصول م٢ - ع٤ - ١٩٨٢ - يؤثر عند اختيار « الشيكل » وتكوين الفكرة ، التى تتطور داخل الوجدان ، وتتأثر به (وهذا معناه أن الفكرة والوجدان - أو طبيعة الموضوع والحالة النفسية - يشتركان معًا فى تحديد الإطار - أى من الموضوع والذات وتفاعلهما معًا) . ومدخله إلى القصة كما يقول (شحنة وجدانية تصرخ بداخلى طالبة الوصول إلى القارىء . وهذه الشحنة أو الفكرة تبدأ مبهمة بداخلى ولكنها سرعان ما تتجلى وتصل إلى القارىء واضحة محسوسة) ص ٢٢٩ - ص ٣٠٠ .

وقد لاحظنا فى بداياته الدرامية أن الشخصية تعيش الآن - الحاضر ، ولا يعود بها إلى الماضى ؛ لأنه يريد لها أن تكون ماثلة أمام عينى القارىء ، تتحرك وتفعل وتنفعل

أمامه ، حتى تتحقق تعبيرية الحدث . ولا يتأتى ذلك إلاّ بترابط الشخصية ، مع المكان ، والزمان ، على أن يكون « الوجدان » هو القاسم المشترك الأعظم لكل تلك العناصر . فالزمان زمان نفسى . و « الحدث » يرد على ذاكرة الشخصية طبقًا لحالتها النفسية ، وملائمًا لتوترها الوجدانى . وللمكان كذلك صفة نفسية . وهو لا يقدم بشكل تسجيلى تتابعى أصم . حتى لا تسيطر العناصر المادية ؛ فيغيب الشعور والانفعال والعوامل النفسية . بل يتكون وتتشكل مفرداته بعد مرورها بقناة « الذات » و « الوجدان » . وهما وسيلتان أساسيتان من وسائل إضفاء صفة الانطباعية .

تطورت فقرة البداية – فنيًا ولغويًا – عند يحيى الطاهر عبد الله ، حتى وصلت فى مجموعته (حكايات للأمير) إلى مدى استقر عليه ، وأصبح معروفًا به . بدأ بالاحتفال الشديد بعنصر المكان ، والإشارة إلى شخصيات بعينها ، دون الدخول إلى عالمها النفسى ؛ وأحيانًا يكتفى بذكر الأسماء وكأنها شخصيات تاريخية معروفة منذ زمن لدى القارىء . بل إنا نجد معالم أساسية فى بدايات القصص ، وفى عمودها الفقرى . مثل الجد حسن ، والشيخ موسى ، ومريم ، وحزنية ، وجامع عبد الله ، والمعبد الأثرى ، وجبانة النصارى ، وقبل هذا وذلك الكرنك القديم . والزمن الماضى هو الماثل فى ذهن الكاتب ؛ يستحضره فى اللحظة التى يحكى فيها القصة . وهو عامل مساعد على الحكى والقص ، لأن الكاتب يقوم بدور القاص أو الراوى ، الحكّاء . لذا خلت فقر البداية الفنية عنده من البدايات الدرامية . وقد تسلل هذا إلى بناء الحدث . فهو لا يستند إلى صراع ولا إلى احتدام . وأحيانًا ما يلجأ الكاتب إلى استخدام بعض الجمل الاعتراضية ؛ التى تؤكد معلومة ، أو تضيف زاوية ، أو تذكر بشخصية .

قصته « جبل الشاى الأخضر » – مجموعة (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً) تشير إلى شيء مما نقوله : (كان جدى يصب الشاى فى الأكواب من ثلاثة أباريق صغيرة وقد فرغ : تناول أبريقًا كبيرًا مملوءًا بالماء الساخن وملأ الأباريق الثلاثة من جديد وأعادها إلى المجمرة ، من جواره أمسك بالإبريق الأكبر من كل الأباريق – والمسمى بالإوزة لطول عنقه – وصب منه الماء البارد فى الإبريق الكبير حتى الحافة وأعاده أيضًا إلى المجمرة . كنا صامتين فجدى لم يكن قد تكلم بعد . كنت أرقب المجمرة : الأباريق الصغيرة الثلاثة كانت ترقد فى الرماد الناعم . والماء كان يتقلب داخلها تحت قسوة الوهج ويقلقل الغطاء الحارس . والماء المحترق كان يهرب من تجويف العنق ويصفر . وكانت أفواه الأباريق الثلاثة تبخر الدفء فى جو الغرفة الشتوى .

وكان الإبريق الكبير يصفر تصفيرًا عاليًا - فهو يرقد فى قلب المجمرة تتحلقه عيون الجمر الملتهبة) ص ٢١ .

كذلك تبدأ قصة « معطف من الجلد » . (**كان** المطر ما زال يسقط . **وكان** أقل حدة مما كان ، **وكان** الجو ممتلئًا بالرطوبة تمامًا . وكذلك **كان** باطن الأرض ، **وكانت السحب الدكناء تعد بالمزيد ، كنت** قد ابتسمت . فتسللت قطرات من الماء **كانت** على وجهى إلى شفتى : أحسست بجسمى كله « متشيئًا » بالرطوبة والملح ، **كانت** أضواء المدينة تبدو من بعيد - فى الظلمة - كنجوم هاوية بين الأرض والسماء المنطبقتين **كنت** أضرب أسفلت الشارع المبتل بخطوات سريعة . **وكنت** أتابعها . **وكانت** تعود : بدقات المطر والماء الهارب إلى البالوعات ؛ **كان** الشارع خاليًا .. فالمطر لم ينقطع منذ الصباح . **كنت** قد بلغت سدة الشارع : **كان** هناك - أمام البوابة المغلقة - ثلاثة أشخاص) . ص ٤٣ .

هذه القصة المنشورة فى مجموعته الأولى ١٩٧٠ ، نشرها بنصها دون تغيير يذكر ضمن مجموعته الثانية (أنا وهى وزهور البعالم) ١٩٧٧ بعنوان « أنشودة الطراد والمطر » ص ١٨ . ونلاحظ أن عنوان قصته « ٣٥ البلتاجى . ٥٢ عبد الخالق ثروت » متناسق مع النهاية ، وله دور فى كلمات البداية : (من سبع سنوات بالتحديد ، جاء عباس دندراوى ليأخذ مكانه كموظف بالثامنة الكتابية بوزارة الإسكان والمرافق بالدور الرابع من المبنى ٥٢ شارع عبد الخالق ثروت ، فى بداية الشهر الأول لم يعرف له رأس من قدم : كان يجرى مع حاجة العمل « سبهلليًا » لا ضابط له ولا رابط . يوما فى المستخدمين . وأسبوعًا فى الأرشيف . وآخر فى الاستعلامات . وما إن بلغ عم زيد صراف الخزينة سن المعاش حتى سلموه الخزينة ، وقد يكون لكلام السيد مبارك والسيد سعد مراد دخل . ودخل كبير فى إعفائه من الخزنة ومسئولية الخزنة فيما بعد وقيامه بعمله الحالى كميقاتى لحضور الموظفين وانصرافهم ومدون لخطابات الصادر والوارد) ص ٣٣ .

ولمَّا كانت البداية تُسلم إلى النهاية تحقيقا للوحدة الفنية والموضوعية ، ووحدة الانطباع ؛ فإن النهاية فى بعض قصص يحيى الطاهر عبد الله ؛ أحيانًا ما تكون بداية للقصة التالية ؛ وهذا يؤكد لونًا من ألوان وحدة النسق بين القصص ، يشكل عالمًا متميزًا فريدًا . وقد رأينا أن « الطوق والاسورة » تضم قصتين قصيرتين سبق للكاتب أن نشرهما ، « الشهر السادس من العالم الثالث » و« الموت فى ثلاث لوحات » ، ويتمثل ذلك أيضا فى قصتى « الدف والصندوق » و« المهر » ، و« الجد حسن » و« العالية » .

وتتقدم فقرة البداية فى قصة « اليوم الأحد » - مجموعة (أنا وهى وزهور العالم) خطوة نحو تقديم حركات متتابعة لمواقف خاصة بعدد من الشخصيات ، تشترك فى تواجدها فى مكانٍ واحد ، إزاء حدث واحد . حيث يتوفر عدد من الشخصيات لا يستشعر القارىء ثقلهم ولا كثرتهم ؛ لأن الكاتب حريص على التكثيف ، والتركيز فيها يتصل بالشعور والتأثير الانفعالى . (كان يعبر الطريق مسرعًا ، وكانت العربة أيضا تقطع الطريق مسرعة . خلق كثير صنعوا حلقة حول الجثة والعربة « الفيات السوداء » . صاحب العربة السوداء الذى هبط كان قصيرا ببطن لا يكف عن مسح جبهته وعنقه بمنديل أبيض كوره فى فمه . نادى رجل مسن يحمل بيده منشة - الجميع يستر عورة الميت . بائع صحف طويل ضامر يلبس جاكتة قديمة قذرة طويلة الأكمام - انحنى وفرش كمية من ورق الصحف فوق الميت ، وعاونه فى هذا شاب له شعر غطى عنقه وكتفيه ، بينما رفيقة الشاب الشابة أدارت ظهرها كى لا ترى) ص ١٥ .

ويسيطر جو الأقصر ، والكرنك القديم ، على بدايات قصص « الدف والصندوق » و« المهر » و« حج مبرور وذنب مغفور » و« الجد حسن » حيث المصطبة المشيدة من الاحجار الأثرية ، و« العالية » ، و« الوشم » حيث تلال الغرب والأفق الغربى . إنه يقدم عالمه بأسلوب حاد أحيانًا ، مباشر أحيانا أخرى ، دون تدخل منه ، وبلا شروح تفصيلية تفسد البناء . ولأسلوبه إيقاعه الشعرى الذى يتردد فى الصور ، والكلمات ، والتكرار ، والتطعيم بالعامية ، وتقطيع الجمل . مما يوحى بوحدة خفية تمنح القوة والسطوع لنسيج التجربة الفنية ، وتمهد للكشف الختامى الهامس .

لكن التطور الملحوظ فى إحكام البداية ، توفر فى (حكايات للأمير) التى ربطها يحيى الطاهر عبد الله بعالم حكايات « ألف ليلة وليلة » ، التى يحكيها « الراوى » للأمير ؛ كى يساعده فى الوصول إلى لحظة الراحة ، لحظة « النوم حتى يتخلص من التوتر والاضطراب والقلق . وقد يبدو الأمر مختلفًا - هنا - عن الهدف من راوية حكايات « الف ليلة وليلة » التى تفننت فيها شهر زاد ، حتى يظل الملك « شهريار » مجذوبا ومشدودا إليها إلى آخر الليل ، عندما يدركه الصباح . وكانت تستهدف من وراء ذلك الخلاص من الموت الذى ينتظرها ؛ فى حين تتغيا حكايات يحيى الطاهر عبد الله هروبًا من الحياة . وهنا تلعب الحكاية - الحدوتة ، التى يحكيها الراوى الفنان دور المخلص من القلق والباحث إلى الراحة النفسية وهدوء البال .

ولأنها حكايات أو حواديت ؛ فإنها اعتمدت على عنصر « الحكى » أساساً . ولأنها تقدم » للأمير » فإنه استعار لها أسلوب الحكى والقص الذى قدم لشهريار الملك فى

« ألف ليلة وليلة » . لأنها للتسلية ولدفع الأمير بعيدا عن الهموم والتفكير الممض ؛ فإنها جاءت تحاكى الناس العاديين . وكثر فيها استخدام الصياغات الشعبية للحكمة . وإحالات كثيرة توقظ فى المتلقى عالم « ألف ليلة وليلة » ، والاصطلاحات الشعبية التى تسللت إلى النص . والأغنيات الشعبية التى وظفت توظيفاساير بناء القصة - الحكاية . ولأن الكاتب أراد إلقاء الحكاية فى جلسة واحدة ؛ فإنه اجتهد فى أن تكون قصيرة جدا ، متماسكة ، لا يصاب السامع بملل وهو يستمع إليها أو وهو يقرؤها . ومعروف أن يحيى الطاهر عبد الله كان الكاتب الوحيد الذى يسعى أولا لحفظ قصصه عن ظهر قلب . ثم لإلقائها على جماعة . وهذا هو الدافع الكامن وراء إضفاء الشاعرية على الجو العام ، والموسيقى الداخلية التى تنساب من بين الألفاظ والكلمات والجمل .

تأتى فقرة البداية لحكاية « حكاية للأمير عنوانها من يعلق الجرس » : (هذا نور مأتم يا أميرى ، لقد مات الرجل الغنى اليوم والليلة سأقطف لك من حياته الثمرة المرة والثمرة الحلوة فقد تنام . يوم حفظ كتاب الله : علقت أمه فى أذنه المخرومة خرزة زرقاء ، وقالت: « من شر عين الحاسدة والحاسد » ورشت أرض البيت بالملح . ولمّا جاء الرجال بالصرة فكت أمه الصرة وقالت « من مال المسلمين » ونثرت ما فيها أمام عيون النسوة : الجبة الحمراء مطرزة بالقصب ، والطربوش مغربى أحمر والمداس أصفر من جلد الجمل ، والحزام أخضر والقفطان الأبيض بخطوط سوداء . ولمّا لبس صابر - وهذا اسمه - ملابس الشيخ وهم بالخروج مع الرجال قبلت أمه يده وقالت: « يامولانا » ومسحت دموع الفرحة بطرحتها السوداء) ص ٨٧ .

ونهاية الحكاية تقدم حديثه مع الزمان ؛ فنفاجأ بصابر آخر مختلف تماما .

وتقدم الحكايات « صفية » فى « حكاية الريفية » بأنها (العذراء يتيمة الأبوين تبيع السلة التى تصنعها أم الأم من خوص النخيل ، لتأكل من كد يدها وعرق جبينها ، وتحيا ككل بنات الفقراء فى قفص ، بانتظار زوج فقير يمسك بيدها ويقودها للعيش معه فى قفص ، وتمر الأيام وتفقد الحلوة ابتسامة الفم وعافية البدن ويبقى الأبناء والزوج المكدود والصيف والبرد والحشرة الضارة وتراب الأرض وعفونة المش ورغيف الشعير باليد ، ولا فكاك لبنت الفقراء من مظلمة المصير المحتوم المسطور فى لوح الغيب إلاّ بالفعل الزاعق .. ثم يأتى النور ويحكون عنها فى الحكايات : « ولما كثر الكلام وشاع عن جمال الفقيرة وبلغ مسامع الغنى فى قصره ، تعلق بها قلبه قبل أن يراها ، وقال لرسله هاتوها . فلما احضروها ورأى الغنى شعر الخيل على رقبة الطير والوردة الحمراء بعين بقرة متوحشة ، قال : سبحانك ربى ، كأنها الطبيعة أم الكائنات ، وأرسل فى طلب القاضى ،

فجاء القاضى فى الحال وكتب فى كتابه : على شريعة الله وعلى سنة خير الأنام تزوج صاحب القصر وخزانة المال من ذات الضفيرتين أخت الشمس والقمر) ص ٢١ - ص ٢٢.

فى هذا الاتجاه اللافت كانت بداية « حكاية بزخارف » : (كان أبوه يملح اللفت ويلونه بزهر العصفر ويبيعه - تلك أميرى أول ضربة على قفا عباس من دنيا ظالمة بنت كلب والت الضرب بغير رحمة : طلق أبوه أمه كان اسمها أسماء بعد أن أنجب منها سبعة ماتوا الواحد بعد الواحد - وبقى عباس ليرى أمه العجوز ممزقة الثوب حافية تجمع وسخ البهائم وتبيع للكل وقود الأفران حتى للكاره مادامت تبيع ومادام يدفع . وتزوج أبوه من بنت بائعة كرشة اسمها صالحة فكانت شديدة القسوة عليه لأنه مولع بالحرب وفرقعة البمب - بينها البيت حجرة ضيقة وصالة ضيقة . ومن بائعة الكرشة - التى اسمها صالحة - أنجب أبوه البنت وسماها غالية ، وكانت كأمها مليحة الوجه مدورة البدن حلوة لسان ، كلامها أثواب من حرير هفهاف مطرز بالترتر الغماز ناعم نعومة بطن حية خداعة تلدغ : لقد رضعت غالبا من ثدى أمها اللبن الأسود ، أما عباس يا أميرى فكان عليه أن يناديها يا أختى وأن ينادى أمها يا أمى) ص ٤٥ - ٤٦ .

إنه فى كلمات محددة ، وفى جمل قصيرة ، وفى أسلوب يربطها ربطًا مباشرًا بالواقع المعاش الملىء بصور القهر ، والظلم الاجتماعى ، والاستغلال الذى تمارسه القوة المالكة ، ضد القوى المقهورة غير المالكة . وهو عالم احتفلت به حكايات « ألف ليلة وليلة » . وهكذا استطاع الكاتب فى بداياته ؛ وربما فى ثنايا كل الحكايات التى حكاها الراوى الفنان للأمير ، جمع بين عناصر الواقع الاجتماعى والإنسانى الذى يعيشه الإنسان المصرى المعاصر لكتابة الحكايات ، وبين مفردات ولغة وصور الحكاية الشعبية بعامة ، وحكايات « ألف ليلة وليلة » بخاصة . وفى توسله إلى ذلك استعان بلغة تجاوز فيها القاموسية ، والنثر التقليدى ؛ والجمود ، وشكل لغته الخاصة (لغة السرد ، والوصف ، والحوار) ، التى أسهمت فى بناء القصة القصيرة الفنية ، وكانت هى محورها ومركز الدائرة فيها .

● تقودنا هذه النقطة عند يحيى الطاهر عبد الله إلى متابعة عنصر شديد الأهمية فى بناء القصة القصيرة بعامة : ألا وهو الجانب اللغوى ، وما يستخدمه الكاتب فى السرد والوصف ، والحوار . فالتشكيل اللغوى مهمة من المهام الصعبة فى القصة القصيرة . نظرًا لدقتها ، وكثافتها ، وتركيزها . إنها أداة قديمة ، تراثية ، مشتركة . يتوسل بها الشعراء ، وكتاب المسرح ، والرواية ، والنقد ، والمقال . فكيف يأتى التميز ، وحسن

التوجيه ، والإفادة ، فى وقتٍ واحدٍ . كما أنها الأداة الوحيدة التى توسل بها كل كتاب القصة القصيرة فى مصر ، منذ صالح حمدى حماد ومحمد تيمور وحسن محمود ومصطفى لطفى المنفلوطى ومحمود تيمور ومحمود البدوى ويحيى حقى ومحمود كامل المحامى ومحمد يسرى أحمد ويوسف إدريس وزكريا الحجاوى وسعد مكاوى ، حتى الجيل الذى نكتب عنه .

وطبعى أن يأتى الحديث عنها بعد الوقوف عند العنوان ، وفقرة البداية ؛ لأن لغة السرد والوصف تمتد وتتشابك وتصل حتى نهاية القصة القصيرة . ومحاولة التجديد فى أى جانب لابد وأن تنعكس فى الجوانب الأخرى المتصلة باللغة . كما أنه لا ينفصل عن الموضوع والشخصية وماشابه ذلك . ففى قصة « الملح الذى نزرعه » – مجموعة (البحث عن المجهول) – لمحفوظ عبد الرحمن ، نجده يعتمد على تعدد أصوات القص والحكي .. الصوت الداخلى للبطلِ – نبيل – والصوت الخارجى للكاتب أو الراوى . ويحاول اقتحام الداخل . وأحياناً يعرضه فى شكل المونولوج . بالإضافة إلى تحريك الشخصيات فى مواقف درامية : ميرفت ، أنعام ، عواطف ، اسماعيل ، زكى . وكما تتداخل الاصوات فإن الأزمنه عنده تتداخل هى الأخرى .

ولمَّا كان راغبًا فى تعرية الواقع العلمى فى الجامعة . والواقع الاجتماعى الذى هو انعكاس لها خارج الجامعة . وتفسخ العلاقات الإنسانية . وقتل الرغبة فى الوصول إلى شيء نافع ومثمر وحقيقى ؛ فإنا نراه يعدد من أصوات الرواة ، الذين ينظرون إلى شخص « هانىء » من وجهة نظر كل منها . ذلك أن « هانىء » هو الشخصية التى تتمحور حولها مجموعة من العلاقات السالبة والإيجابية . والتى تدور حولها شخصيات أخرى معاونة ومضيئة ؛ لتكشف لنا موقف « هانىء » من القرية ، والمدينة ، والجامعة ، والطب ، والآداب ، والمرأة الخبيرة المجرية ، والفتاة البريئة الراغبة فى تحقيق حلم الأمان والهدوء . كذلك الحال بالنسبة لقصة « الحافة » – مجموعة (البحث عن المجهول) و(أربعة فصول شتاء) حيث الحوار البسيط المركز الذى يكشف عن وعى درامى حاد ؛ بالأحداث والشخصيات ؛ والمواقف ، وحيث ينصهر الماضى فى الحاضر وفى المستقبل (أنظر صفحات ١٣١ ، ١٢٩ ، ١٢٨ ، ١٤٢ ، ١٤٣) .

ويستعين الكاتب بالمونولوج الداخلى ؛ مع أصوات أخرى داخل البناء اللغوى ، فى قصة « الملح الذى نزرعه » – مجموعة (البحث عن المجهول) . (وبحث لنفسه عن مكان بين الوجوه التى كان يعرف أكثرها ، واختار مكاناً بجوار « أنعام » ذات الثوب

الأزرق ، فصاحت فيه زميلة أخرى لها : - اجلس بجوارها .. أقسم أننى لن أتزوجك !.. وضحك .. وضحكوا كثيرا ، حتى بدا له أنهم خرجوا اليوم ليضحكوا فقط .. كانوا يخرجون فى رحلات كثيرة ، وكانوا يلحون عليه أن يذهب معهم .. وكانت هذه أول مرة يستجيب فيها لدعواتهم .. « ممر ضيق أمر به .. روحى تنضغط بين جدراته القاسية .. كم أتمنى أن أخلو إلى نفسى فى هذه الرحلة .. لو حرمونى ذلك فسأعود مرة أخرى وحدى .. لو استطعت أن أذهب إلى حافة الباخرة .. المياه البنية تمتد إلى الأرض السوداء .. لا شىء يجذب الاهتمام سوى السماء الزرقاء .. صافى لونها يهز قلبى .. أتمنى كطفل أن أمد يدى ، وأعبث فى « رغاوى » لونها الأزرق .. قلبى يتمزق بأصداء أغنية فيروزية حزينة .. وأبكى وأنا استند إلى حافة السفينة الصلبة .. وربما لا أبكى .. فقط أريد أن أكون وحدى . ولكننى لا أستطيع .. إنهم ينظرون إلىّ .. نظراتهم تطالبنى بأن أهتم بهم ، وأضحك فى وجوههم .) ص ١٠٢ .

ورغم أن الكاتب ممن يجيدون كتابةالحوار الدرامى ، فإنا نلاحظ أنه يأتى متناثرًا فى أغلب القصص ولا ينفرد بموقف خاص أو ديالوج كامل ؛ وإنما قد تأتى الجملة الحوارية - هكذا - من طرف واحد . اللهم إلاّ فى بعض المشاهد . ذلك أن صفحات ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، من قصة « السور » يحتل الحوار أكبر مساحة فيها . كذلك الحال بالنسبة لصفحات ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، من مجموعة (البحث عن المجهول) .

وغالبا ما يكون السرد مبنيا على حكاية عن آخر ، أو يكون الوصف معتمدا على الرؤية المباشرة (وكان ابراهيم يلح على عبده أن يجد له عملاً فى المصنع الذى يعمل فيه ، أو أى مصنع آخر . وبعد شهور أخبره أنه وجد له عملاً . ومن الصباح سيذهب ابراهيم إلى العمل الجديد . لكن عبده قال له أن يلبس قميصا وبنطلونا .. فكيف يذهب بالجلباب إلى المصنع ؟ . وفى البداية عارض بشدة ، فقد كان له « غية » فى لبس الجلباب الذى يظهر « الصديرى » من تحته ، وكان يؤمن أن ملابس الأفندية لا تناسبه . ولكن لم يكن هناك بد من أن يغير زيه .. واشترى له « بنطلون كاكى » من عند نفق شبرا ، وأحضر له عبده قميصا لم يكن استعمله غير مرات قليلة) ص ١٥١ .

وقصة « أربعة فصول شتاء » تتوسل بأسلوب السرد العادى : (وهانىء صديق قديم رغم أننى أكبره سنًا بسبع سنوات . كانت أمى هى الصديقة الوحيدة لأمه فى كفر الزيات ، فلم تكن أمه تصادق أحدًا . وفى الحقيقة كانت أمه طرازاً متميزاً من النساء .

كانت جميلة حتى بعد أن تقدم بها السن . وكانت صغيرة ، فرغم أن هانئ تخرج فى الجامعة ؛ فإن عمرها لم يكن قد وصل إلى الأربعين . وكانت قد تعلمت بعض التعليم فى المدارس الفرنسية . وهذا ما جعلها غريبة بين أمهاتنا . أمى مثلاً لم تكن تعرف القراءة والكتابة . ولم تقتنع حتى الآن أن الرسم شىء يستحق أن يعطيه الإنسان جزءاً من وقته . وأورثت الست ثريا أبنها هانىء كثيرًا من صفاتها ، حتى فى طريقة كلامه وتفكيره . وقبل ذلك أورثته عيونها العسلية الصافية ، وفمها المتورد البض) ص ١١ مجموعة (أربعة فصول شتاء) .

ويقدم « خديجة » على هذا النحو : (لقد أحببتها . لا يمكن أن يفهم أحد أبدًا ماذا أعنى ؟ لقد أحببتها .. حباً مختلفًا عن عواطف هذا القرن .. حباً مختلفا عن عواطف البشر .. كانت لى أمًا وحبيبة وعشيقة وأختا وصديقة وكل شىء .. فى اللحظة التى ماتت فيها أمى أحسست أننى محتاج إليها بكيانى كله ، هى وحدها التى استطاعت تعزيتى . كل الكلمات قبلها كانت جوفاء . طول الأيام الثلاثة التى عشتها بعيدًا عن القاهرة أتلقى التعازى كنت أفكر فيهما معًا . وعندما عدت إلى القاهرة هرولت فى ميدان المحطة - وقد لبست لأول مرة فى حياتى رباط عنق أسود - إلى أول تليفون وتحدثت إليها . علقتنى بين الموت والحياة لحظات . وعندما قلت لها إن أمى ماتت أحسست لأول مرة بما تعنيه الكلمة . وكانت أول إنسان أقول له إن أمى ماتت) ص ٥١ - مجموعة (أربعة فصول شتاء) .

ورغم تقليدية أسلوب السرد ، والوصف ؛ فإنا نلاحظ أنه كان حريصًا فى بعض الأحيان على أن تجمع لغته بين جمال الأسلوب ودرامية الانفعال أو الأداء . الجملة عنده شديدة القصر . تتطور بالفعل أو بالانفعال . ثمة تمازج كامل جملة السرد ، وكلمات الوصف ، ومفردات الحوار . مع ما أشرنا إليه من تعدد الأصوات ، وتباينها . وتداخل الصوت القادم من الخارج ، فى الصوت النابع من الداخل ؛ بشكل يوحى بارتباط الواقع الخارجى واتحاده القوى مع الواقع النفسى الداخلى .

وحتى عام ١٩٨٨ حين قدم محمد البساطى مجموعته (هذا ما كان) وهى المجموعة الثالثة ؛ نجده فيها وقد التزم بالأسلوب التقليدى فى الحكى ، والقص ، والوصف ، والسرد . لا جديد يذكر . ذلك أنه يصور « الواقع » بآلياته الموجودة كما هو ؛ من خلال انطباعه الشعورى عنه أحيانًا . حيث تدور قصصه حول قريته الأولى ، كما كانت فى المجموعة الأولى (الصغار والكبار) ١٩٦٧ . رغم انقلاب المفاهيم والقيم وتغير

العلاقات ، والتحول فى البنية الاقتصادية والاجتماعية والفكرية ، وتعديل بعض أساسيات الرؤية السياسية .

فما يزال الكاتب يحكى ويقص . والقرية ثابتة على شاطىء النهر بالتحديد . والعجوز تحمى أطفال القرية ، وتتيح لهم فرص الاستحمام ، وأكل التوت من شجرتها العجوز التاريخية ، « التوت البرى » . نفس الشيء فى قصة « هذا ما كان » . القرية ، وعبد السميع ، وعم شاكر ، ينتهى بهما المشوار إلى الوقوف عند المنحنى يحدقان فى صمت ، ونباح الكلاب يتردد وسط الأشجار . والحاج العنانى يحمى من ينهبون دون تسديد الدين . والكاتب يحكى ، ويقص ؛ لا جديد لديه فى الجمل والعبارات . أدواته تقليدية . شكله قديم ، لغته تنتسب إلى مراحل سابقة . « قالت أمى » « قلت : كانت تجلس أمام الموقد تنفخ فى النار » . « وقف أمام البيت المهدم » . « كنت أنام وجدى فى حجرة واحدة » . « كان أبى يحمله فى الليل » . « كانت المرة الأولى التى يتحدثان فيها عن العم زيدان » . « قال أبى إنه هناك » « قالت أمى وماذا كانوا يريدون » . « قال أبى إن جدى لم يخبره » . ص ٤١ .

هذا الاسلوب التقليدى الذى لم يتغير فرض نفسه فى ثنايا قصص مجموعته (أحلام رجال قصار العمر) ١٩٧٩ . حيث يسيطر الكاتب على كل شيء . والعجوز . والعشة . والعزبة . والصيادون . والعشة أيضا تقع على شاطىء النهر أو حافته أو على جانب الطريق . (قصص : على جانب الطريق - أث . اث - ابن الموت - الصياد) . وأسلوب الحكى كما هو : « كنت أعبر الجسر الخشبى إلى الترعة الأخرى ، « كان يستحم كل يوم بالماء البارد » ، « كان يأتى إلى حجرتى » ، « كانت أمى تقول » ، « كانت تمر أيام لا أراه فيها » . « كنت أصحو فجأة فى الليل » ، « وكنت أغلق الباب تاركًا فراغاً صغيرا يسمح بمرور الهواء ، وأتمدد على جوال . ومن خلال الفراغ الصغير كنت أحدق إلى أقدام المارة أمام الدكان » ص ٣٤ .

إنه شديد الولاء للواقعية . لا يلجأ إلى المونولوج الداخلى ، وتيار الوعى ؛ وإنما يعتمد على الوصف ولملمة الواقع بكل جزئياته وتفاصيله . وفى قصة « مشوار صغير » نجد الليل ، والأرض ، والتفاصيل المعروفة عن القرية المصرية . بل إنّا نجد الحوار المطول الذى يمكن الاستغناء عن ثلاثة أرباعه . ربما كانت رغبته العارمة فى حشد التفاصيل الواقعية ، ذات انعكاس على لغة الحوار ، التى اتسمت بالاستطراد ، والتكرار . وما نلاحظة فى هذه القصة (ص ١٧) وفى قصة « الرجل والحمار »

ص ٢٩ نجد تأكيدا له فى قصة « موكب الحزن » حيث الوصف الدقيق للمكان ص ٩٧ : (الحارة كما سورة ضيقة . انزلقت بين الجموع . بدا لى من وصف أبى للمكان . أننى لست غريبا عنه . دكاكين صغيرة متلاحقة كثقوب فى حائط ، وهدهد ميت معلق على واجهة حانوت التوابل . مقهى فرغلى بدت اليافطة العريضة غارقة فى سحوب هادىء) . ويستمر قائلا : (أرض الغرفة عارية . والبلاط الملون يتخذ خطوطا مائلة . وبقايا طعام على مقعد صغير . نظرت من خلال فتحات الشيش . النافذة تطل على المقهى من الداخل . والرجل لايزال ممددًا على الأريكة ، ويداه أسفل رأسه) ص ١٠١ .

يتكرر هذا الوصف الميكانيكى التقليدى فى معظم قصص الكاتب . وهذا يتناقض مع القول بأنه (يصوغ القصة فى بناء محكم إلى جانب الصورة التعبيرية المركبة واللغة المواكبة لمستوى الحدث وتوتره) كما يقول الدكتور مراد مبروك فى كتابه (الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المصرية) ص ٤٣ . بل إنه يسرف فيدعى أن بناء القصة عند محمد البساطى (يتراوح بين السرد والمونولوج ، بين الحوار الخارجى والمونولوج الداخلى لكن فيها تشكيلا ممتازا من عدة عناصر أهمها التفكير بالصور وليس الاقتصار عليها فى البناء أو التعبير مع الاقتصاد والتركيز والاكتفاء بما هو دال وموح وكلها دلالات فنية تبشر بميلاد الشكل الجديد) ص ٤٤ .

ثم نراه يبالغ إلى حد غير مقبول فى حكمه على المجموعة الأولى للكاتب (الكبار والصغار) ويصفها بأنها تحمل (إرهاصات التعبير بوسائل التشكيل السينمائى حيث اعتمد الكاتب فى البناء القصصي على التفكير بالصور الذى يصل فى معظمه إلى الصياغة السينمائية سواء فى التشكيل أو التعبير حتى لنجد طريقة كتابة السيناريو السينمائى ماثلة أمام أعيننا ، فالكاتب مثلا يتحرر من حروف العطف والربط والوصف ولا يعتمد على الحركة الخارجية فقط إنما يدعمها بالحركة الداخلية ويحرص على الانتقال من لقطة إلى لقطة أو مايعرف بالتقطيع مع الاستغناء عن التفاصيل وإحداث التأثير عن طريق تتابع معين للصور واللقطات فى اللحظة التى يصبح فيها المتلقى قادرًا على إكمال الفجوات بين هذه الصور) ص ١٥٨ .

إنها ملامح غير مفهومة أولاً . وغير مبررة ثانيا . ولا دليل يثبتها من القصص القديمة والحديثة للكاتب أخيرًا . ويبدو أن مراد مبروك تأثر بالمقدمة التى كتبها على شلش للمجموعة القصصية الأولى لمحمد البساطى . فليس ثمة تقطيع سينمائى . ولا حركة داخلية . وإنما هناك سرد تقليدى ، ووصف عادى جدًا . ولغته لا تحتمل كل هذه

التأويلات والدلالات والتخريجات . ويرى عبد الرحمن أبو عوف (إنه انساق فى نفس ما نلاحظه على معظم قصصه من وصف وحوار غير مركز واهتمام بعديد من الشخصيات غير المحورية ، رغم أنه يتقى مواربة الرواية واختفاءه وزوبانه فيما يسرد) ص ٧٤ - « البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة المصرية ١٩٧١ .. ويؤكد على أنه (غالى فى إيراد تفاصيل لا لزوم لها . كوصفه الأمكنة والمقابر بالذات على حساب التركيز المطلوب فى لقطة سريعة كهذه) ص ١١١ .

ويبدو أن محمد البساطى ظل محافظاً على تعاليم المدرسة الواقعية فى قصصه التى أصدرها فى السبعينيات والثمانينيات ؛ دون أن يجرى عليها تغييرًا فنيًا ملحوظًا . إذ احتفظ لها بكل ملامحها وعناصرها .

وقد ذكرنا له مجموعته التى أصدرها فى الثمانينيات ١٩٨٨ ، « هذا ما كان » . كما أن مجموعة « حديث من الطابق الثالث » ١٩٧٠ قد ضمت قصصاً نشرها فى الستينيات مثل « العم وأنا » - مجلة « الكاتب » سبتمبر ١٩٦٣ - ع ٣٠ - ص ١٥٠ . و« قصة رجل ميت » فى عدد أكتوبر ١٩٦٦ - العدد ٦٧ ص ١١٠ - وقصة « المعلم » - المجلة - نوفمبر ١٩٦٩ - العدد ١٥٥ - ص ٩٥ . وهى تحمل ملامح الستينيات دون إضافة أو تعديل أو تغيير أو حذف . وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن ولاءه للاتجاه الواقعى فى السرد والتصوير والوصف لم يتأثر بأية خطوات جديدة طرأت على هذا الاتجاه ، وعلى أسلوب الكتابة القصصية الذى يهتدى به .

وإذا كان لنا أن نتلمس شيئا من التطوير فى أسلوبه ؛ فإنه تلزم الإشارة إلى جملته التى أصبحت قصيرة ، وإلى محاولته الالتفات إلى تحريك الصورة ، والشخصية ؛ بحيث يصبح الموقف ديناميكيا . وقد يبدو ذلك فى مجموعته الأخيرة (منحنى النهر) ١٩٩٢ . وفى بعض القصص وليس كل القصص . أمَّا قصص مثل : « الرحيل » و« الرجل والحمار » و« مشوار قصير » و« اث . اث » و« الصياد » و« ابن الموت » و« التوت البرى » و« الخروج » و« لقاء » و« هذا ما كان » و« العم زيدان » و« الجفاف » و« الكبار والصغار » و« أحلام رجال قصار العمر » و« حديث من الطابق الثالث » و« قصة رجل ميت » ؛ فإنها شديدة الإخلاص لتكنيك القصة الواقعية - كما يقول الدكتور شكرى عياد - بل إنها تقصد قصدًا إلى تجريد الأسلوب الواقعى من زيادات « تيار الوعى » أو « المونولوج الداخلى » ؛ كما تتخلص تخلصاً تاما من « زاوية الرؤية » باعتبارها أسلوبًا فى التكنيك لا باعتبارها دافعًا إلى اختيار الموضوع .

وهذا هو ما أوافقه عليه . بل إنى أرى أنه على صواب حين يقول : (وربما كان محمد

البساطى أقرب كتاب هذه المجموعة شبهًا بيوسف إدريس ، وقد نستطيع أن نشير إلى مشابهات فى اختيار الموضوع ، وطريقة العلاج ، بين قصة مثل « أبو الهول » ليوسف إدريس ، وبين قصة مثل « ثلاث درجات » لمحمد البساطى لولا أن البساطى يحرص على أن ينأى بأسلوبه عن نبرة المحدث التى تميز يوسف إدريس) . القصة القصيرة فى مصر - ط ٢ - دار المعرفة ١٩٧٩ ص ١٧٩ . وأضيف إلى أن ببعض قصصه شبهًا بقصص محمود البدوى إلى حد كبير . وفى بعضها الآخر شبه بقصص شكرى عياد نفسه . وقد يقوم هذا كله سندًا لعدم الموافقة على ما يزعمه بعضهم ، (إن محمد البساطى الذى يعرفه عشاق القصة المصرية ، واحدًا من أكثر مبدعيها أهمية وتماسكًا ، الذين وصلت إبداعاتهم بين حساسيات ثلاثة مراحل من تباشير الستينات إلى الآن . يستطيع أن يستعيد لنا الإحساس بوحدة الزمن مهما تمايزت مراحله ، ووحدة التجربة الإنسانية مهما تمايزت بيئاتها ، ويستطيع اكتشاف قدرة اللغة القصصية على تجسيد وحدة الصورة والفكرة . البيئة والدلالة فى تكوين واحد تصنعه الكلمات المنظومة : ولكن القصص تدفعنا إلى أن نبحث متسائلين : من أى شىء تتكون القصص غير مجرد الكلمات) .

إنها الكلمات التى علق بها المسئول عن إصدار « مختارات فصول » ١٩٩٢ ؛ وكان قد دوّن غيرها فى ١٩٨٨ عندما أصدر لنفس الكاتب مجموعة (هذا ما كان) . وإذا كانت المساحة الزمنية بين المجموعتين أربع سنوات ؛ فإنها بالنسبة لبهاء طاهر لم تتعد عامًا واحدًا .. فقد أصدرت فس السلسلة مجموعة (بالأمس حلمت بك) ١٩٨٤ ؛ ثم أصدرت له (أنا الملك جئت) ١٩٨٥ . ولا يحاول بهاء طاهر التجديد فى أسلوب الحكى والسرد . إذ إنه يسرف فى التوسل بهذه الطريقة العادية فى قصص « المظاهرة » ص ١٠٨ ، وقصة « أنا الملك جئت » التى تشبه أدب الرحلة فى كثير من الأحيان . وهو يقترب من أسلوب الحكى الشعبى على لسان البطل (حين خرجت عرفت المسألة . زوجتى أم العيال دفعت مبلغًا كبيرًا جداً لرجل مهم فى الوزارة وبالتليفون أمرهم بالإفراج عنى . دفعت كل ما كان معنا . وما بقى صرفته على العلاج والله . الحمد لله على كل حال والآن تحدثنى عن العمارة ؛ أى عمارة ياسيدى ؟ تغور العمارات والمال وتعود لى صحتى . أنا على العموم لا شىء لى فى هذه العمارة . أخذها الاولاد . هنيئا لهم ياسيدى . أنا لا أريد شيئا من الدنيا .

ماذا كنا نقول من أصله ؟ انظر كيف يجر الكلام بعضه ؟ ربنا يسامحك . آه أنا لا أحب أن أدخل أقسام البوليس ، طبعًا هذه الحكاية كانت من أيام زمان والدنيا الآن

حرية والحمد لله . ولكن ماذا أفعل فى طبعى ؟ لا أحب أن أدخل الأقسام . المحامى يقول عندى عقدة نفسية . ربنا يسامحه . ما علينا . المهم من يوم أن نجانى ربنا من هذه المصيبة وأنا لا أفعل شيئًا إلاَّ بمشورة المحامى . لا أبيع إلاَّ وهو معى . لا أشترى إلاَّ ورجلى على رجله . لا أرفع إصبعى إلاَّ بإذنه . هو الذى يشير على بكل خطوة . والحمد لله لم يحدث شىء إلاَّ أنه ينبهنى . ينهب يا سيدى ولكننا لم نعرف طريق الأقسام . والآن تريد أنت أن تجرنى إلى القسم ؟ لا . لن تجرنى فالعمارة ليست باسمى ولا دخل لى بها) ص ١٥٠ - ١٥١ - مجموعة (الخطوبة) ط ١ . هذه الوسيلة سبق ليحيى حقى وشكرى عياد ويوسف إدريس استخدامها . وإمعانًا فى العادية فإنا نلاحظ أنه يسرف فى التفاصيل والجزئيات ؛ إلى الحد الذى قد يسهم فى خلخلة البناء وهدم التماسك الفنى المطلوب . من ذلك مثلاً ما نقرؤه فى صفحة ٦٢ قصة (اللكمة) مجموعة (الخطوبة) ، وفى صفحة ٦٠ ، وفى صفحة ٦٥ . يقول ص ٦٠ ، (جلست على أحد المقاهى وأسلمت جسدى للشمس ، لكننى شعرت بالحر بعد قليل فانتقلت إلى داخل المقهى ، وأصبحت بذلك قريبًا من الراديو وكان عاليًا جدًا . ثم جاء صبى صغير يريد أن يمسح حذائى فرفضت ولكنه أصر . قال إنه سيأخذ منى قرشًا واحدًا لا أكثر ، وقال إن أباه مريض وأنه هو الذى يجرى على الأسرة ويعالج أباه ، وظل يكرر ذلك عدة مرات بنفس الطريقة . قلت إننى لن أمسح الحذاء ، وحين ظل واقفا زعقت له فابتعد وهو يطرق الصندوق بفرشاته) .

وفى صفحة ٦٢ يقول : (فى المساء ، بعد أن صحوت من النوم ذهبت إلى البار الذى ألتقى فيه مع كمال وسمير كل ليلة . كان فى الحقيقة مقهى صغيرًا « خموره رخيصة » وضجته شديدة ، ونعرف كل ما يدور فيه : فى أول الليل تكون الضجة نداءً عاليًا على الجرسون . ومساومات عنيفة مع الباعة الجائلين ، ثم يبدأ دور الضحك والغناء فى الأركان ومحاولات إسكات المغنين وفى آخر الليل ينفجر أحدهم بالبكاء أو يأخذ فى السباب بصوت مرتفع فيقذفون به خارج المقهى ويخرج الباقون بعد قليل . سيقانهم تهتز ورءوسهم محنية) .

وفى صفحة ٦٤ ، ٦٥ يقول ما نصه : (وفجأة بدا لى كل شىء مضحكًا . أخذت أضحك مع الباعة الجائلين . اشتريت أشياء مختلفة : « سميط » وجمبرى ، وورقة يانصيب ، وباغات للقميص . وساومت البائع الذى يحمل السجاجيد على كتفه على ثمن سجادة عاينتها بدقة ، واشترك كمال وسمير معى فى المساومة كما نفعل كل ليلة . وقال البائع إنه لن ييأس منّا وإنه سيبيعنا سجادة ذات ليلة . وضحكنا ، ووضعت قدمى على

صندوق ماسح الأحذية بعد أن انتهى من سمير ، وحين خبط على صندوقه لأغير قدمى التفت له فابتسم لى وسألنى إن كنت لا أعرفه .

قلت إننى بالطبع أعرفه . ألا يمسح حذائى هنا كل ليلة ؟ قال إن هذه هى أول ليلة يأتى فيها إلى هنا . ولكنه قابلنى فى الظهر فى مقهى وأننى زعقت فى وجهه . قلت لا أذكر ولكن حقك على . ضحك وقال العفو ، ولكن الروشتات معى فى جيبى أتريد أن تراها ؟ التفت سمير وقال أى روشتات ؟ نحن فى خمارة أم فى مستشفى ؟ وضحكنا وضحك الولد أيضًا وقال أتريد أن ترى ؟ أرى ماذا ؟ إحك هذه القصة للأستاذ سمير ، أنا لا أفهمك .)

إن القارىء العادى سوف يلاحظ أن ما استشهدنا به من فقر يعتبر عيبًا لا يغتفر فى بناء القصة القصيرة الحديثة. وأنه لم يعد مقبولاً من كاتب متمرس ، يبدع فى مجالى القصة القصيرة والرواية الطويلة . وأن مثل هذه الزيادات والاستطرادت كانت ملمحًا فى البدايات الأولى لنشوء فن القصة القصيرة فى مصر . وأن أول خطوة نحو التطور الحقيقى لإبداع قصة جيدة تمثلت فى التخلص من النتوءات والاستطرادات والتفاصيل والجزئيات التى لا علاقة لها بوحدة الانطباع ، بل بوحدة النسيج ، والتماسك ، والتكثيف ، والتركيز .

والسرد فى قصة « محاكمة الكاهن كاى - نن » من مجموعة (أنا الملك جئت) حافل بالشروح والتفسيرات فضلاً عن وصف المعبد ، والفرعون ٥٨ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ١٠٣ . ثم ما ورد من وصف للكازينو ٧٢ ، ٧٣ ، مع كثرة عدد الشخصيات التى أشرنا إليها مسبقا . وهى سمة ملاحظة فى قصص مجموعتيه (بالأمس حلمت بك) و (أنا الملك جئت) . والمجموعتان صدرتا فى منتصف الثمانينيات ؛ مما كان يستلزم إجراء لونٍ من التعديل والحذف ، أو « الصنفرة » إن صح التعبير . فلم يعد القارىء يرضى عن وصف تفصيلى لشقة على هذا النحو : (.. فتحت الباب بمفتاحها وفى مدخل الشقة كانت هناك ستارة بيضاء ، عبرناها فدخلنا إلى صالة فيها مناضد صغيرة تعلوها دمى وتماثيل خشبية صغيرة على مفارش بيضاء مطرزة . كانت المفارش ناصعة البياض والمناضد الصغيرة والتماثيل التى تعلوها موضوعة فى أبعاد متناسقة تمامًا وسط زهور عفية ومعتنى بها . كانت زهور قرنفل كبيرة بيضاء وحمراء ووردية . وعلى جانبى الصالة كان هناك دولابان خشبيان بضلف زجاجية لها ستائر من الدانتيللا ، ويزدحمان بالكتب . ووسط الدولابين بالضبط مائدة خشبية مستطيلة تجلس إليها سيدة ذات شعر أبيض معقوس

تلبس نظارة كبيرة العدسات وتقرأ مجلة) ص ٢٤ - ٢٥ بعدئذ بصفحة واحدة يصف وصفًا دقيقًا غرفة آن مارى : (كانت غرفتها صغيرة ومرتبة ، أثاثها حديث وبسيط على عكس الصالة وتشغل الحائط أرفف عليها كتب كثيرة . وكانت تتوسط أحد الأرفف زهرية طويلة من الكريستال فيها زهرة واحدة بيضاء كبيرة . وعلى الحائط كانت صور القديس فرانسوا برأسه الحليق فى الوسط . وكان اللون الأبيض فى كل مكان ، المفارش وغطاء السرير وستائر النافذة الدانتيللا) . ص ٢٧ وهكذا يأتى تصوير الحديقة فى الخارج .

أمَّا الحوار فى قصص بهاء طاهر ؛ فإنه عنصر لافت فى قصصه الأولى - وبخاصة تلك التى ضمتها مجموعة (الخطوبة) . مكتوب بالعربية السهلة . متأثر فيه بخبرته المسرحية وثقافته الدرامية . وربما تكون كثرة الشخصيات فى قصصه القصيرة قد جاءته من انعكاس فهمه لتقنية الدراما . حيث تكون لازمة ؛ ويكون « الحوار » قاسمًا مشتركًا بينها جميعًا . لكن الشخصيات الكثيرة فى القصة القصيرة - وإن استخدم الحوار بينها بذكاء ومهارة - ليست مفضلة ؛ وتصرف النظر عن التركيز فى جانب واحد من جوانب الشخصية ، أو لمحة واحدة ، أو خاطرة عابرة ، أو ما شابه ذلك . بالإضافة إلى أنها تثقل كاهل البناء ؛ مثل تعدد « الأحداث » و « المواقف » و « الأفكار » و « الموضوعات » . إن القصة القصيرة هى فن « التفرد » . ولمَّا كان بهاء طاهر حريصًا - ككاتب واقعى انطباعى - على أن يعبر عن مشاعره الخاصة ، وانطباعاته الذاتية ؛ فإنه استخدم ضمير المتكلم « أنا » فى معظم نصوصه القصصية القديمة منها والحديثة .

أمَّا الجديد الذى يمكن الإشارة إليه ؛ فهو استخدام العناوين الداخلية ؛ للانتقال بأسلوب السرد من حالة إلى حالة ؛ لدرجة أنه يسْرف فيه أحيانًا . والدليل على ذلك قصته « كومبارس من زماننا » حيث نجد :

١ - مجرد أمثلة .

٢ - ما حكاه لى المهندس الزراعى فى شقته بعد أن شرب أربع زجاجات من البيرة .

٣ - ما قاله صاحب العمارة حين طلبنى فى مكتبه وبعض دروسه المستفادة من تاريخ حياته .

٤ - المهندس - الممثل يقوم بزيارة مفاجئة ويدلى بموعظة ختامية . لعله حاول كسر حدة البناء التقليدى الصارم الذى وضعه هندسيًا لقصصه القصيرة .

وتواجهنا – بالنسبة لبهاء طاهر – مقالات كثيرة جدًا ، تلتقى عند تحليل رواياته ، وبعض مجموعاته القصصية القصيرة . ونفاجأ بقلة الحديث عن لغة السرد والوصف والحوار . رغم أهمية هذه العناصر . ولا نفاجأ بتعميمات وأحكام مبالغ فيها عن « اللغة » تأتى هكذا كيفما اتفق . ينقل بعضها من بعض . ولا يقف أحدها عند التحليل النقدى اللغوى والأسلوى الدقيق . بل إنا نعجب إذ نقرأ فى دراسة جامعية حرص صاحبها على أن يخضع كل عنصر فى قصص بهاء طاهر إلى التجديد ، ولابتكار . الرؤية ، الموضوع ، البناء ، الحلم ، الحوار ، الحدث ، الموروث وحداثة النظر فيه ، وجدة الإفادة الفنية منه . إلى غير ذلك .

كتب صبرى حافظ فى مجلة (الآداب) البيروتية . يوليو ، أغسطس ١٩٧٥ ، العدد ٧ ، ٨ من السنة ٢٣ ؛ مقالاً ضافيًا بعنوان (بهاء طاهر : عالم البراءة والدينونة والتحقيقات المستمرة) هو نفسه المقال السابق نشره بمجلة (الطليعة) المصرية – سبتمبر ١٩٧٢ ، بعنوان (لعبة البراءة والدينونة والتحقيقات المستمرة) أطلق فيه كثيرًا من النعوت والصفات على اللغة التى يستخدمها بهاء طاهر فى ظل البناء التقليدى للقصة القصيرة ؛ دون أن يأتى بنماذج مؤكدًا دورها فى البناء الفنى . وإنما اعتبر ما أقدم عليه بهاء طاهر « أسلوبًا تعبيريًا مباشرًا » هو جزء من منهج فنى فى التناول يعمد فيه الكاتب إلى أن « يكون عين كاميرا حساسة محايدة لا تنفعل . لا تجمل الواقع ولا تشوهه . ولا تضيف إليه ولا تتكهن بما فى داخله . تقدمه وحده عبر الزوايا التى تجعله أكثر نطقًا وأكثر تمكنًا من أن يضىء فى أعماق القارىء القدرة على اكتشاف نفسه وواقعه بصورة أكبر) ص ٢٤ .

ويوهمنا مراد مبروك بأنه ظفر بحكم جديد على اللغة ، دون أن يخرج عن دائرة صبرى حافظ قيد أنملة ، ودون أن يخصص للغة فصلاً مستقلاً – حيث يتحدث عن الطفل – الرمز عند كتاب الستينيات ، فإذا به يفاجئنا بقوله : (حيث تتداعى على الزوجة الصور الحياتية التى عاشتها مع زوجها فى بواكير حياتها لكن بدلاً من تداعى الموقف والأحداث على الشخصية القصصية تدخل المؤلف الراوى فى بناء القصة وتأرجح الأسلوب بين ضمير الغائب والمتكلم . هذا التأرجح بين التقليد والتجديد نجده أيضًا فى قصة « الصوت والصمت » ١٩٦٦ و « المظاهرة » ١٩٦٦ حيث لجأ الكاتب إلى البناء التقليدى الرصين وإلى قدرته على أن يصوغ بأدوات هذا البناء التقليدى عالمًا فنيًا معاصرًا وأن يبلور رؤية تنتمى إلى الستينيات ، وتستقطب أهم مراحل المرحلة وقضاياها) ص ٤٢ .

هذا هو نفسه ما ذكره صبرى حافظ فى صفحة ٣١ من (الآداب) ، وفى صفحة ١٦٦ من (الطليعة) وقريبًا منه نجده عند د . عبد الحميد إبراهيم ص ٢٢ فى كتابه (القصة القصيرة فى الستينيات) . ولست أدرى لماذا هذا الإلحاح الدائم على ضرورة تصنيف كتاب هذا الاتجاه الواقعى الانطباعى ضمن زعماء التجديد ، مما يدفع بعضهم إلى تلمس بعض سمات لغوية وأسلوبية تبدو طبيعية عند الكاتب الذى ظل يكتب مدة طويلة ، ويتعامل مع الحرف والكلمة واللغة والأسلوب والصورة ، سنوات طوالا ، ثم ينتهى منها إلى القول بأنه من داخل التقليد عنده جاءت بذور التجديد . وأنه إذا كان البناء تقليديًا فإن عالمه معاصرًا . ولم لا تسمى الأشياء بأسمائها الحقيقية . إن هذا لم يطلق على يحيى حقى ومحمود البدوى وشكرى عياد وعبد الرحمن فهمى . لقد اجتهد بهاء طاهر فى أن يقدم تجربته معتمدًا على التسجيل الفنى الخارجى لما يحدث فى الواقع الإنسانى . لكنه خلص تعبيره اللغوى من كل المحسنات البديعية والبلاغية ؛ حتى تأتى لغته متوافقة مع رؤيته الذهنية العقلية وبرهانهاالعقلى الصارم كما يقول صبرى حافظ .

نضيف إلى ما سبق أنه مع كون « اللغة » مهمة فى قصة قصيرة مثل « بالأمس حلمت بك » ؛ فإن المقال الذى كتبه عنها عبد الله إبراهيم فى مجلة (الطليعة الأدبية) العدد ١٢ - كانون الأول ١٩٨٦ ، لم يلتفت إلى دورها ؛ وإنما ركز فى « الموقف الحضارى الجديد » باحثًا عن كيفية تمثيل القصة له . علمًا بأن منهج الكاتب كما حدده يعتمد على ما يوحى به النص . والنص تركيب وبناء لغوى ، وعلاقات يحكمها الأساس اللغوى . لكنه عند التطبيق يسلم بأنه يتعامل مع نص روائى ، وليس قصة قصيرة كما سبق لنا القول (وهذه القصة على قصرها النسبى ؛ تتضمن ملامح روائية من ناحية الشكل والمضمون ، وهى بتصديها لموضوع معقد وخطير كهذا ، لا تقل شأنا عن الرواية ؛ إن لم تتفوق عليها فى تقديم تصور موجز لموضوعها ، عبر منظور جديد ، وموقف جديد أيضا ، مستغلة العناصر الفنية ، لإيصال التجربة القصصية ، عملية كانت أم ذهنية ، إلى المتلقى) ص ٥٣ .

ظن كاتب المقال أنه يرفع من شأن القصة القصيرة حين يزعم أن بها ملامح روائية ، أو حين يجدها تتناول قضايا معقدة وخطيرة . ولم يقف عند الظواهر اللغوية فى القصة . ولم يحلل لنا علاقاتها الداخلية ، وبناءها اللغوى . إذ استغرقته دراسة الموضوع ، ولقاء الحضارات . وكان من الممكن تحليل أسلوب الكاتب فى ضوء تحليل شخصية البطل . وهو بطل متردد ، خوّاف ، سلبى ، لا يبين عن موقف ، ولا يصرح برأى ، ولا يقدم على فعل إيجابى (فلا هو الرافض ، ولا هو المنسجم ، بل هو المتردد بين هذين

الموقفين ، والعاجز عن تفسير كثير من الأمور التى تصادفه ، وتجسم القصة ، مثبطات كثيرة تحول دون ممارسة حياته بشكل طبيعى ... إن أيًا من هذا لم يحدث ، ولن يحدث ، لأن البطل سلبى فى مواقفه ، وعاجز عن تحديد خياره فى الحياة) ص ٥٥ - ٥٧ .

كان من الممكن دراسة لغة بهاء طاهر ورفاقه فى ضوء الموقف الوسطى أو البيْن بينْ الذى يسم كل شيء . ويصبح هذا المنظور جديدًا . وملتحماً مع أبعاد الرؤية التى تحكم أعمالهم القصصية ، وينطلقون منها . ونحن نطالب بدراسة تطور البناء اللغوى فى قصص كتاب هذا الجيل . بدلاً من اللهاث المحموم وراء تكرار الأحكام ، ونقل الأفكار ، وتلخيص القصص ؛ أو صناعة التماثيل ، دون قراءة حقيقية واعية للنصوص التى بين أيدينا .

ربما توقظ قراءة النصوص ذاتها جوانب لم تخطر على بال ذوى النظرة الخاطفة السريعة . منها على سبيل المثال أن ابراهيم أصلان يعتمد اعتمادًا رئيسياً فى معظم قصص مجموعته (بحيرة الماء) على الحوار . لا تخلو منه قصة . لكنه فى مجموعته (يوسف والرداء) قصير جدًا جداً . وهو فى الحالين عبارة عن موقف كامل . وإذا كنا قد قرأنا لبعض الكتاب عناوين داخلية أو ثانوية ، تشكل جزءاً من البناء : رئيسيًا أو تفصيليًا ؛ فإن ابراهيم أصلان يعدل عن ذلك ؛ ليحل الأرقام محل الكلمات . كما أنه يحتفل بوصف الحركة الداخلية الخاصة بالشخصية ، والجو المحيط بها فى لحظة تواجدها فى « الموقف » أو « الحدث » . وهو لا يستند فى ذلك إلى دراسة نفسية أو معرفة علمية بأغوار النفس ، وصراعاتها ، وتناقضاتها . ولكنه يقدم ذلك فى ضوء ما يعتمل فى أعماقه هو ، وما يصطرع فى داخله من مشاعر وأحاسيس وانفعالات .

يقول فى قصة « بندول من نحاس » - مجموعة (يوسف والرداء) : (كنت أريد أن أقول لك الكثير . وقبضت بأسنانها على إصبعها وراحت تحدق فى صمت . كانت قاعة عارية الجدران . وكان هو يجلس على أحد المقاعد ، وقد أراح ذراعه الوحيدة على المسند الخشبى ، يتطلع إلى الفتاة التى جلست هناك فى الركن البعيد ، تحت الساعة الخشبية التى بدا بندولها النحاسى الثابت واضحًا خلف الزجاج المنطفىء . وكان الضوء خابيًا . فى كل مرة كنت أريد أن أقول لك الكثير ، ولكنى فى النهاية لا أقول لك إلا الكلام الذى لم أود أن أقوله أبدًا) . ص ٢٣ .

ويقول فى صفحة ٣٨ ، (... وأمامى عبر المدخل المفتوح كانت امرأة بيضاء راكعة فى ناحية من القاعة الكبيرة الخضراء . وكان رأسها غائبًا فى ظلمة الأرضية الدكناء المغطاة ،

وثوبها الحريرى منحسر عن نصفها الخلفى العارى فى الضوء البرتقالى الخافت . رأيتها . ورأيت ذات العباءة القانية التى تجلس على المقعد الموجود فى المكان الآخر ، وهى تتطلع فى المرآة البيضاوية ذات المقبض الطويل الذى كانت تتمسك به ، وقد انحسر كم العباءة عن ذراعها النحيلة البيضاء . وعندما عدت رأيت منديلها الوردى القديم وقد انحدر بعيداً عن سعرها الحليق مثل شعر الأولاد وهى مازالت تمسك بى وقد فتحت فمها ذا الرائحة الواضحة والأسنان البيضاء ، وأردت أن أفصح قليلاً ، ثم رفعت وجهى ، وكانت كل واحدة مستقرة فى مكانها . وعندئذ مرت امرأتان متساويتان داخل القاعة . مرتا من الناحية اليسرى إلى الناحية المقابلة وهما تهمسان . وكنا مانزال نتأرجح حين لاح القزم فى سرواله الضيق وسترته الحريرية ذات الألوان ، واقتربت من المرأة الراكعة البيضاء مرة أخرى أردت أن أفصح قليلا ولكنه استدار وهى مازالت تجذبنى إليها) .

ولمَّا كان اعتماده الأساسى على الحوار ؛ فإن سرده قليل ، وإقدامه على الوصف نادر ؛ وإنما هو يربط فى كلمات ؛ وفى جمل قليلة قصيرة ، بين المواقف الحوارية ، معلقًا أو واصفًا لانطباع ، أو مضيفا جزئية من الجزئيات التى تتعلق بالموقف أو بالشخصية أو بالمشهد ، ويمكن لنا تبين ذلك فى صفحات ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، من مجموعته (بحيرة الماء) ، وصفحات ١٦ ، ١٧ ، ١١ ، ١٢ ، من مجموعته (يوسف والرداء) ، وإن كان هذا لا يعنى خلو الصفحات الأخرى ، والقصص الأخرى ، من المواقف الحوارية ؛ والجمل الحوارية الدالة .

نقرأ له هذا الحوار ص ١٣ من « بحيرة المساء » : (ولكن ، لماذا إذن لا تعيش معهم ؟ . – أين ؟

– فى البيوت . – تقول إنها تحب أولادها وتخشى أن تعديهم .

– ولماذا لا يأخذونها بالعافية ؟ – إنهم يحاولون .

– هل يحاولون ؟ هز الرجل رأسه ، وتمتم فى صوت خافت . – ضرورى كانت سيدة طيبة . والتفت إلى البائع : كم الساعة الآن ؟ – ساعتى متوقفة . قلت لك . – نعم ، نعم ، قلت لى . – على أى حال ، أعتقد أن الفجر قد اقترب) .

وفى قصة « الضوء فى الخارج » :

قالت : « تسمح ؟»

قلت : « أفندم ؟ »

قال : « ما هى العربة التى تصل إلى ميدان الأزهار ؟ »

« عربة رقم ٤٠١ »
قلت : « شكراً »
وابتعدت عنى خطوات . قلت :
« عفواً » .
وعدت أستند إلى العمود الحديدى .

ومرت فترة من الوقت ، ثم التقت نظراتنا . كانت عيناها كبيرتين ، وكانت تبتسم . قالت : « حضرتك متأكد أن الرقم هو ٤٠١ ؟ » ص ١٢ من مجموعة (يوسف والرداء) .

نموذج آخر من حواره القصير جدًا ، الدال أبدًا ، نقرؤه فى قصة « وقت للكلام » ص ٨٢ من مجموعة (بحيرة المساء) : (قال : - عال . - أين أنت ؟ - فى الدنيا . مستحيل .

- إذن فى الآخرة . - لا . حقيقة أين أنت ؟ - ألا تصدقى أننى فى الدنيا ؟
- لو كنت فى الدنيا كنا رأيناك على الأقل . - كنت أرسل لك السلام معه .
- وماذا كنت تقول له ؟) .

وفيما يتعلق باستخدام الأرقام بدلاً من العناوين الجانبية ؛ فإن ذلك يكشف عن نفسه فى شكل قصص قصيرة كثيرة ، مثل : « الغرق » و« القيام » و« يوسف والرداء » و« الضوء فى الخارج » وهى تمثل أغلب قصص مجموعته الثانية (يوسف والرداء)؛ فى حين وجدنا قصة قصيرة واحدة تتشكل على هذا النحو ضمن مجموعته الأولى ، هى قصة « فى جوار رجل ضرير » . وفيها يتتبع « الحدث » الفنى المعادل لحدث مماثل واقعى ؛ أو يضيف إلى حركته ؛ حتى وإن تمثلت هذه الإضافة فى جملة واحدة ، أو فى أكثر من جملة . وهذا هو الذى نلاحظه فى الفقرة التى تتخذ رقم (١) و(٢) و(٣) .

ولا يستطيع عبد الرحمن أبو عوف أن يقنعنا بالإضافة التى أضافها إبراهيم أصلان فى ميدان الشكل الفنى ؛ ولا التجديد الذى أحدثه فيما يتصل بالبناء المعمارى للقصة القصيرة . ولكنه - انطلاقًا من التأييد المطلق لكتاب هذه المرحلة ليس غير - أطلق أحكامًا غائمة أشبه بالتهويم والغموض منها إلى العقل والمنطق . بعد تحليل بعض قصص إبراهيم أصلان ، وبخاصة « فى جوار رجل ضرير » يقول : (ولعل ما أوردناه حتى الآن من تحليل لبناء بعض القصص تضمن نوعًا من الحكم على صدق الموقف الفكرى الذى حدد بناء التخيل القصصى أو بمعنى آخر أعطى الانطباع بالحياة فى

مستوى البناء والتكوين الفنى ، ويبقى بعد ذلك أن نحدد بتركيز بقية نوعية الهموم والاهتمامات الإنسانية ، التى حومت حولها قصص أخرى ورغم أننا سنجدها فى الغالب تجسيدات للعقم والاستحالة واليأس ومن وجود لغة مشتركة للتواصل الإنسانى ، رغم ذلك فلعلها تحمل قدرًا من الحساسية بندوب تجربة الإنسان فى عصرنا ، غير أنها وبرغم اختيارها بالتجريد والرمز تخاطب تجربتنا نحن ونقصد التعبير عن قلق وعذابات مرحلة الانتقال التى نعيشها بكل جوانبها المضيئة والمظلمة الآن) . مقدمة فى القصة المصرية القصيرة - المكتبة الثقافية - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ - ص ١٤٤ - ص ١٤٥ .

إنه لم يحلل البناء الفنى ؛ ولكنه شغل بالمضمون طويلاً . والمعنى غير واضح .. والفكرة لا ترابط بين عناصرها . ثم يقول ص ١٤٦ : (إنها فى النهاية تجربة قصصية لها صوتها المتوحد فى قصتنا المعاصرة برغم ما تتضمن أحيانًا من استقطاعات ذاتية تستمد نظراتها فى الكثير من اللون العصرى لتجربة الكتاب أصحاب النظرات الأحادية الجانب المتعالين برؤيتهم الذاتية مع بعض الجوانب المتآكلة للحياة ولحظات سقوط الإنسان وضعفه ، إسقاط هذه الرؤية على كلية الواقع الإنسانى والوقوع فى سلسلة مغالطات فكرية لا تنتهى ، تصبح فيها وحدة سياق الواقع وحدة مفترضة مغلقة ، تتجنب ربط الموضوع بالذات ، والظواهر بالجوهر والأجزاء بالكلية ، غير أنها تحقق فى اعتقادى - لحد كبير - وعيًا بتحولات السرد القصصي ، عن كل الطرق التقليدية المستهلكة فلا جدال أنه استوعب وهضم تجربة التعبير عند أعمدة القصة المصرية (!!!) ، مالرو ، دوس باسوس ، كامى ، وكافكا ، وذلك فى فن الاختصار وفى موضوعية اللهجة والانطلاق من الواقع للحلم للكابوس ، وهدفها إلقاء أكثر من نظرة على التجربة الإنسانية) .

إن القارىء الذى لا يعرف أسلوب عبد الرحمن أبو عوف ، سوف يرجع ما يقرؤه إلى عدم جودة الترجمة . وطَبْعى ؛ أنه يقصد القصة الفرنسية وليس المصرية . كما أن «الاختصار » لا يحتاج إلى ذكر هؤلاء الكتاب الغربيين ؛ لأنه سمة من سمات القصة القصيرة منذ حدد معالمها النقاد والكتاب فى الشرق والغرب . وعبد الرحمن أبو عوف لم يأت بشواهد من النصوص القصصية تؤكد تجديد ابراهيم أصلان فى « الشكل » و« البناء » و« اللغة » و« الصورة » والأسلوب بعامة ، لأنه احتفل بالفكرة وحدها . وهو أمر سبق أن ناقشناه . وقد نقف عنده بعدئذ . وليس من شك فى أن إخضاع النصوص القصصية للتحليل ، يثبت محاولات لتطعيم أسلوب السرد تتفق وما وجدناه عند بهاء طاهر ؛ وتمزج تصوير الخارج بالمشاعر الداخلية الذاتية ؛ مما ينحو بلغة الوصف

نحو الانطباعية والشعرية . إن « الوسطية » أو ما أسميناه بالبيْن بيْن ؛ حالت دون اللجوء المباشر والصريح نحو « الثورة » على الأسلوب التقليدى . بحيث تصبح الملامح الجديدة واضحة كل الوضوح . ومن ثم لا تتباين الآراء والأفكار حول تقييمها .

يخطو مجيد طوبيا خطوة أكثر تقدمًا فى السرد ، وفى لغة الوصف ، وفى تصميم القصة القصيرة تصميمًا ثابتًا . ولعله كان الوحيد الذى شغلته محاولة التجديد فى البناء ، من بين رفاقه الذين وقفنا عندهم . لم يوغل فى الرمز ، أو اللا معقول ، أو التجريد ؛ ولكنه حاول اقتحام ميدان الشكل بوسيلة محسوبة ، غير مفرطة . ولمَّا كان حريصًا على الاقتراب من قارئه ؛ لأنه يريد أن يقدم له تجارب إنسانية خالصة ، من خلال ذاته هو ، وانطباعاته ؛ فإنه استند إلى أساسيات الشكل التقليدى فى صياغة عناصر القصة القصيرة ؛ وسيلة تعبيرية يتسلل بها إلى قارئه ، مع عدم الابتعاد عن بث روح جديدة مبتكرة : كالتزامن ، والتقطيع السينمائى ، والإفادة من الحلم ، ومن الموروث : حتى تكون رؤيته واضحة ؛ وكى يصبح وجوده الفنى مبررًا . لذا فإن عدد القصص التى نظفر فيها بعناصر تجديد ، تفوق تلك القصص التى استند إليها بعضهم فى رفع شأن أصحابها ، وجعلهم أعلام التطور ، وزعماء التجديد ، ورواد الفن .

ولعل أول مظهر من مظاهر التجديد فى أسلوب مجيد طوبيا ، هو ما أشرت إليه الدكتورة سهير القلماوى فى تقديمها مجموعته (فوستوك يصل إلى القمر) التى صدرت أواخر ١٩٦٧ حيث تقول : (وهذا التوازي عنصر هام فى فن الأديب الشاب نجده يُكوِّن خصائص البناء الرئيسية للقصة أحيانا كثيرة ويكاد يوجد بقدر ما فى كل قصة وهو عنصر من عناصر الكشف عن الرمز والتعميق لمدلوله فى نفس الوقت) ص ٢ وهى تعنى بالتوازى دوران القصة فى خطين متوازيين : خط الخارج وخط الداخل الذى يتطور بنفس درجة تطور الحدث الخارجي . توازى العام المرئى المحسوس الذى يجسده الكاتب ، مع الخاص الذاتى الشعورى الذى يصطرع فى داخل الشخصية ذاتها . حيث تتحرك الحوادث فى الخارج فى بطء ، بينما تتوارد الخواطر فى ترتيب منظم فى عقل الشخصية وذهنها .

نضيف إلى هذا الفهم ما يمكن أن يسمى بالتزامن . أى حدوث أكثر من حدث فى وقت واحد ، وفى أكثر من مكان ، دون أن تفقد القصة القصيرة ذلك التيار الشعورى والوجدانى والانفعالى الذى يسرى فى كل كلمة . ودون أن يحول بين « الانطباع » الذى يستشعره الكاتب ويستهدف نقله إلى القارئ . وهو فى هذه الحال يضم الذاتى

والموضوعى . المحلى والعالمى . بدلاً من حصره فى بوتقة واحدة محدودة . مادامت الوحدة لم تتأثر ، ومادام الهدف قائمًا دون أن يتشعب . وكذلك الانطباع . إذ إن الغاية من القصة القصيرة تكون أعم وأشمل ، كما أن الدلالة تكون أقوى .

خاصة أخرى تلمح إليها د. سهير القلماوى وهى التقطيع السريع للجمل فى الوصف والحوار والحركة : (إنه ينتقل بسرعة من زاوية إلى أخرى مخالفة كل المخالفة . وجملة من هنا قصيرة مملوءة حيوية تكاد تقفز قفزًا فى تفكيرنا ، وأخرى من هناك من بعيد بجامع التوازى بجامع التشابه أو بأى جامع آخر رمزى أو مباشر وفى هذه السرعة والحركة الحية تكمن جاذبية أسلوب القصاص مجيد طوبيا) ص ٥ . وليس من شك فى أنه أفاد – هنا – من دراسته للسيناريو السينمائى . ثم ممارسته الفعلية لكتابة عدد من الأعمال السينمائية والتليفزيونية . الصورة متحركة . الحدث نام ومتطور . الشخصية فى حالة فعل . الجملة فى لحظة توتر وعدم استقرار .

وقد دفعه هذان الملمحان إلى الاحتفاظ بالفعل فى حالة « حضور » وفى لحظة « آنية » . ومن ثم كان استخدامه بكثرة . وهو لا يربط استخدام هذا الفعل فى هذه الصيغة بالشخصية المحورية فقط ؛ ولكنه يقدم معظم شخصياته فى « الآن » – « اللحظة » – « الكائن » . يدفع هذا الشخصيات ، والقارئ والأفعال ، فى حالة حركة لا سكون ؛ تقدم لا رجوع إلى الوراء ، استمرار لا ثبات . واللافت أن عبدالرحمن أبو عوف قد أدرك ذلك عندما كتب عن مجموعة (فوستوك يصل إلى القمر) فى كتابه (البحث عن طريق جديد) ص ٢٥ ؛ لكنه يربط ذلك ببداية القصة فقط : كما يرجع التكنيك السينمائى إلى هذا التوسل عند مجيد طوبيا ، ويعتبر ذلك فى النهاية عيبًا ، يقول : (اختيار الكاتب لفعل المضارع فى السرد . إنه مغرم ببداية قصصه فى الحاضر ، لذلك تمكن فى أكثر من قصة من مراجعة الحدث والشخصية مباشرة متجنبًا تفاصيل لا لزوم لها ، وإن أوقعه ذلك فى فجوات قربت قصصه من تكنيك السيناريو .... فالمغالاة فى تغليب إمكانيات تكنيك السيناريو بجانب النقلات السريعة والجمل ذات النهايات المتآكلة ، كل ذلك يصيب حرارة الفكرة ببرودة ويجعلها باهتة وربما يبعدها عما يقصده ويفكر فيه القصاص) .

إن الكاتب لا يتوسل بالفعل المضارع – كما سنرى – فى بداية القصة فقط ؛ ولكنه يستخدمه فى بدايات الفقر ؛ لترتبط الحركة التالية بالسابقة ، أو التابعة بالمحركة ؛ وهكذا . كما أنها ليست فجوات وإنما هى نقلات فنية مطلوبة . لأن تركيز الكاميرا اللاقطة فى مشهد واحد ، أو فى حركة واحدة أو شخصية واحدة ؛ يعود بنا إلى حيث

الثبات والجمود وللاحركة ؛ فتفقد القصة الحرارة والحيوية والتدفق والتشويق ؛ ولا يكون ثمة تجديد هنا . إن الثبات وحده هو الذى يصيب حرارة الفكرة ببرود ؛ ويجعلها تتحول إلى مقالٍ فكرىٍ فلسفى . وقد أعاد عبدالرحمن أبو عوف النظر فى حكمه هذا عندما تناول ثلاث مجموعات قصصية لمجيد طوبيا فى كتابه (مقدمة فى القصة المصرية القصيرة) .

أمَّا صبرى حافظ فإن موقفه كان مختنقًا . كتب فى مجلة « المجلة » العدد ١٤٧ - مارس ١٩٦٩ ص ٦٨ يقول عن مجموعة « فوستوك يصل إلى القمر » : (إن كاتبها يحس بقصور فهمه للتجربة الإنسانية فيحاول أن يوهه بألاعيب شكلية تؤكد أن إقحام أساليب فنية مستحدثة على تجارب إنسانية غير ناضجة ، لا يستطيع أن يقيل عثرات هذه التجارب أو ينقذها من إسار الابتسار والتسطح) ثم يصف لجوء الكاتب إلى لأسلوب الحديث الذى يعتمد على التقطيع السينمائى بأن سماته أو بعض سماته تتبدى « غائمة شاحبة لم تنضج ولم تتحدد بعد » ؛ وإن كنا نلاحظ أنه يعترف بأن مجيد طوبيا قدم فى هذا الأسلوب عددًا من المحاولات ، مثل « المكان والزمان » و « زفة » و « الوجه الآخر » و « فوستوك يصل إلى القمر » و « الفارس الذى لم يمت » و « بلا حكمة » ص ٦٩ .

بالنسبة للتزامن أو التوازى أو التداخل فإن القارئ لا يخطئوه فى معظم قصصه . وهو يساعده على هذا فى بعض الأحيان ، حين يخصه بالوضع بين أقواس ، أو بالكتابة بحروف غير عادية ، وأكثر سوادًا من بقية كلمات السرد والوصف . من ذلك ما نلاحظه فى قصة « الغشاء » - مجموعة (خمس جرائد لم تقرأ) - حيث التداخل المقصود والمرسوم بدقة بالغة ، بين النص الأصلى الذى ندركه من رواية البطل ، ووصف شعوره لحظة الدخول بزوجته ؛ فى نفس الوقت الذى يحكى فيه الأب قصته مع الأم عندما تزوجها . والشخصيتان شخصية واحدة . والراوى راو واحد . وقد انصهر حديث الأب فى بوتقة النص ؛ فجاء كاملًا لا قطع فيه . إنه مشاهد فى السيناريو لتثبيت صورة ، أو لتأكيد انطباعٍ ، أو لتوصيل فكرة . المهم أن الخلل غير موجود . والملل لا يتسرب إلى القارئ . (أحست يدى بصوتها يخرج . ألصقت أذنى فوق ظهرها فلمست نعومته وسمعت أبى يقول ونحن نهبط : « أحسنت الاختيار ، لكنها نحيفة . كانت أمك تتهادى فى مشيتها كالبطة ، ممتلئة وبضة » - لسعتها برودة أذنى ، ارتجفت وهبت واقفة - لكنه عند العشاء مال على أذنى : « هل تأكدت من أن شعرها طبيعى ؟ » .. استرجعت رائحة عطرها ونظرت له دهشا ، فقال بلهجة خبيرة : « يجب أن تكون حريصًا ، الموضة هذه الأيام هى تزييف شعر الرأس » .. أقسمت له أن شعرها طبيعى ، كذلك أسنانها ، وعلى

أننى تأكدت من أن صدرها غير مزيف . فسقطت الملعقة من يده وحملق مذعورًا) ص ٣١ - ٣٢ .

وللمقابلة بين ما كان وما هو كائن ، أو بين صورة وصورة ، يكثر هذا التداخل والتوازى فى قصة (نبض الجناح) - مجموعة « الأيام التالية » . فى الطائرة يلفت نظره جمال فتاة شقراء ، رقيقة الملامح ، رفيعة العنق ، عالية الجبهة ، تقرأ ، فيتذكر (أختى بشعرها الأسمر القصير وشفتيها الممتلئتين ، وأبى وأمى يلوحون لى بأيديهم فى المطار ..) ثم ينقلنا مباشرة إلى اللحظة التى هو فيها حيث الجار الذى يكشف عن رغبته فى النوم أو رغبته فى القراءة أو رغبته فى الحديث همسًا حتى لا يوقظ النيام (وبكت أمى وهى تودعنى وقالت : حافظ على صحتك وشبابك . وفهمت أنا أنها تريد أن تحذرنى من الإسراف فى مصاحبة البنات) ص ٨٨ . ولما سأله جاره عن جنسيته أومأ (لكنى رأيت بيتنا القديم فى أقصى جنوب البلدة ، وشاهدت الكبش الصغير يقفز فوق أحجار المعبد المتهدم ، وشخللة الشخاليل فى عنقه ، وكانت الغجرية الصغيرة تطارده ، ولم يتوقف إلا عند الكلأ .. كنت صبيًا .. وبعد ذلك رحلنا إلى القاهرة) ص ٨٨ إلى غير ذلك كثير مما يدخل فى النسيج الكلى الموحد للقصة .

ونحن نجد هذه الظاهرة فى قصص « الرصيد » و « زفة » و « الزمان والمكان » و « المجنون » و « أشجار الدخان وماتسودا المجنون » (مجموعة فوستوك يصل إلى القمر) ، وقصص « مائة مليون نحلة فى الرأس » و « كل الأنهار » و « الجاحظون » و « خمس جرائد لم تقرأ » (خمس جرائد لم تقرأ) ، وقصص « لا يذكر البداية » و « رأسها فوق صدرى » و « نبض الجناح » (مجموعة الأيام التالية) .

وأحيانًا تكون للكاتب نظرة معينة ، أو يكون له تعليق على فعل أو سلوك أو قول ؛ فلا يجعله يفلت منه ، وإنما يثبته فى حينه ، ويضعه بين قوسين ، دون أن يخل ذلك بالسرد أو الوصف ؛ بل إنه يغنى فى كثير من الأحيان عن جملة مطولة ، أو عن حركة جديدة ، أو استطراد فى وصف الشخصية ، أو تحليل سلوكها وأفعالها . وهذا ما نظفر به فى قصة « خمس جرائد لم تقرأ » . (شعر بأن ذلك عجيب فتعجب) . (كان ذلك مرهقًا فتعبت) . (لم تعجبنى رائحتها فتقززت) . (شعرت أن هذا الكلام مضحك فضحكت) . (كان ذلك قبيحًا فاستقبحته) . (كان قوله هذا غير غامض ففهمت) .

وفى قصة « مائة مليون نحلة فى الرأس » - مجموعة خمس جرائد لم تقرأ - يستخدم

نفس الأسلوب فى الوصف لكن جمله هذه تأتى للشرح والتفسير ، وليس لإضفاء حركة جديدة : (ولم تكن نقطة سميكة !) ، (فيكون مبنى المجمع الحكومى هو أعجوبةالأعاجيب : القاعدة ضيقة والقمة مفرطحة ! ويكون مهندس المجمع الحكومى قد صنع مالم يستطعه سلفه مهندس الهرم الأكبر !) ؛ (لم يخدعنى مدرس الجغرافيا عندما قال إن مصر مناخها : حار جاف صيفًا ، دافئ ممطر شتاءًا) ، (قد لا يكون بالضبط) ، (وكان تعجبه رسميًا لأنه كان مازال فى ملابس العمل) ؛ (مع عدم المؤاخذة) ؛ (وقد أسماها : البطئ) ، (على الإنسان أن يكون حريصًا فى هذه الأيام) ؛ (وكانت نظراتهم جميعًا مركزه على الروث) ، (ألا من حل أو جواب ؟) ، (لم يكن بمقدورى أن أجلس على القضيبين معًا) ، (وقد تنبهت إلى أن أنفه كبير) ؛ (لم أتعب نفسى بالنظر وقلت إن ذلك من فعل الوهم) ؛ إلى غير ذلك مما احتفلت به القصة ؛ ومما نجده فى قصص أخرى مثل : « كل الرجال كل النساء » ؛ « كل الأنهار » وغيرها .

وقد تفرد مجيد طوبيا بذلك . ولعله أراد أن تكون له شخصية لافتة فى السرد والوصف . إذ إنه لايجرب مرة أو اثنتين أو ثلاثًا ؛ ولكنه يجتهد كى تكون تلك المحاولات علامات ثابتة . لأننا نجدها فى أكثر من قصة ؛ وتتردد فى أكثر من مجموعة . كذلك الحال بالنسبة لاستخدام الفعل المضارع . نقرأ له قصة « لا يذكر البداية » - مجموعة الأيام التالية - « يلوم نفسه لأنه لم يحدد موعده فى وقت مبكر » ، « يعود إلى جريدة الصباح » ، « يسمع صوت السيفون » ، « يدخل الحمام ليحلق ذقنه » ، « يخرج إلى الطريق » ، « يبدأ الفيلم الكبير » ، « يخرج من السينما » ، « يخف ضجيج المدينة » ، « يدون المقاول ملاحظاته فى نوتة صغيرة » ، « يفاجأ بوجود كلب أسود » ، « يرمق المقاول وهو يقول فى جدية » ، « يعود إلى المقاول ليجد أن ابتسامة العمل قد عادت إلى وجهه » ، « يومىء فى ملل ، الخضرة طيبة » .

ويلعب الفعل المضارع نفس الدور فى قصة « المكان والزمان » - مجموعة فوستوك يصل إلى القمر - إذ تبدأ به بدايات الفقر . وتستخدمه لا للدلالة على حركة الشخصية المحورية وحدها ؛ ولكن للوقوف على الحركات الآنية ، فى ذات اللحظة ، للتلميذات داخل الفصل الدراسى ، مع المدرسة . والأكثر من ذلك أن الكاتب يبدأ الجمل القصيرة داخل بناء الفقرة الواحدة بفعل مضارع . كما نلاحظ فى الفقرة الثانية : تتعب من طول الوقفة - تجلس على المقعد - ترمقهن فى عطف وحنان - تهرش تلميذة فى شعرها - تعض أخرى فى قلمها - تضيق ثالثة من عينيها - يفرقع إصبع من ركن الفصل .

وهكذا ؛ حتى نهاية القصة ! إن للحاضر وجوده القوى . وإذا وجد الماضى فإنما يكون مرتبطًا بالحاضر . وقدرة الكاتب تبدو من حيث إنه لا يتعامل معه ماضيًا ؛ بل إنه يستخدمه حاضرًا آنيًا ؛ ومن تفاعل الحاضر – الآنى ، مع الماضى تلمح صورة المستقبل ، أو الزمن القادم . إن هارمونى الأزمنة ، وانصهار عدد منها فى زمن واحد ، لاينفصل عن شخصية البطل ؛ كما أن حدوث أكثر من فعل ، فى أكثر من مكان ، فى وقت واحد ، يرتبط ارتباطًا عضويًا بالفعل الذى يؤديه البطل ؛ ومايوحى به من أبعاد ودلالات . ومع ذلك فإن العالم الفنى الذى يرسمه الكاتب ليس ضبابيًا . ولا جامدًا . إنه عالم معقول ، متحرك ، فيه قدر كبير من النقاء ، والهدوء النفسى ، والشاعرية . والكاتب يلجأ إلى مختلف الأساليب كى يجعل هذا العالم ماثلاً أمام عينى القارئ .

وكان أكثر استخدامًا للعناوين الداخلية ، التى قد تكون رئيسية فى بعض الأحيان . وكأنى به يكتب سيناريو عمل تليفزيونى أو سينمائى . إذ نراه يوضح للمخرج بعض المسائل التى يذكره بها عند التنفيذ . فى قصة « المعدول والمقلوب » – مجموعة (الأيام التالية) – نجد عنوانًا ثانويًا جانبيًا هو :

١ – مهاب . لكنه يفسره على هذا النحو : (لكل دائرة مركز واحد – حقيقة هندسية) ص ٥٧ . ثم نقرأ عنوانًا آخر فى ص ٦٦ .

٢ – سعاد : (الشاذ يخلق الشاذ) . وفى ص ٧٦ .

٣ – نبيلة (الضحك الزائد يسيل الدموع كالبكاء) . وفى قصة « الوباء الرمدى » ص ٢٦ نجد عنوانًا جانبيًا على هذا النحو : السيد / طه مبروك . لكنه يشرحه بأنه (فلاح – والد نادر) على طريقة كتابة السيناريو . وفى صفحة ٢٨ : الطالب أ . س . د . (طلب عدم ذكر اسمه بالكامل) . وفى مجموعة (الوليف) تتوفر القصص التى تتخذ مثل هذا الأسلوب وسيلة فنية مثل : « جميلة مثلها » ، « بعض المنحنيات » ، « إغماض العين » ، « الوليف » . لكن ذلك لم يمنع الكاتب من الجمع بين السياق التقليدى ، والأسلوب العادى المألوف فى السرد ، وفى جعل ضمير المتكلم هو السائد : راويًا وبطلاً ، وبين الحرص على أن يتمسك بالتجديد منذ إصداره المجموعة القصصية الأولى ، حتى مجموعته الأخيرة فى ١٩٧٨ . فهناك قصة بعنوان « أشهر رسائل الحب » – ص ٨١ مجموعة (فوستوك يصل إلى القمر) – يقوم السرد فيها على تبادل الرسائل ، وهو أسلوب كان مفضلاً عند الكتاب الرومانسيين . وثمة قصص أخرى لا نحظى فيها بأى ملمح من ملامح التجديد ، مثل « للذكرى » و « النظرة فالابتسامة والعمر قصير » و « الرحيل » و « زفة » .

والحوار فى قصصه قصير . يكتبه بلغة عربية سليمة . لم يلجأ إلى العامية . بل إنه لم يبث فى ثنايا الجمل الحوارية أو فى أثناء السرد والوصف كلمة عامية . بزعم أنه لم يجد غيرها كى تعبر عمّا يريد أن يقول . أو تحت شعار الواقعية . وتطول الاستشهادات والفقر لو أننا حاولنا وضع نماذج أمام القارئ . لكنه من غير شك ؛ يكتب حوار دارس للسيناريو ؛ مهتم بالتقطيع السريع للصور ، والجمل . حريص على تتابع الأحداث . وهذا نموذج من حوار يدور بين أم وزوجها حول ابن لهما :

– ابنك نبيل خرج الساعة السادسة ولم يعد إلاّ فى التاسعة والنصف . ومن المؤكد أنه ذهب إلى السينما .

– أين كنت ؟

– أذاكر مع صاحبى حمدى .

– كذّاب .. أين كنت ؟

– لست كاذبًا ..

– أمك تقول إنك كنت فى السينما ..

– كنت أذاكرمع حمدى ..

– اسمع يا بنى الذى يحمل قربة مخرومة تخر عليه ..

– والله العظيم ما دخلت السينما ..

– أمك تقول إنك كنت فى السينما ..

– ....

– اسمع يا بنى .. أنا أبوك وتهمنى مصلحتك . ذاكر وفى الإجازة تفضى للسينما ص ١١١ – مجموعة (خمس جرائد لم تقرأ) قصة « كل الرجال كل النساء » .

ولو أننا اطلعنا على أول قصة كتبها ونشرها ضمن مجموعة (فوستوك يصل إلى القمر) تحت عنوان « الفأر الذى لم يمت » لتبين لنا حرصه الشديد على كتابة الحوار باللغة الفصحى . وعلى أن يكون قصيرًا ، وشائقًا وجاذبًا . وعلى أن يتطور بالحدث إلى حد كبير . وهو العنصر الغالب على بناء هذه القصة القصيرة التى تقع فى صفحتين ونصف الصفحة .

وتحتاج لغة السرد والوصف والحوار عند يحيى الطاهر عبدالله إلى دراسات خاصة . ذلك لأنه اعتبر الفن بناءً لغويًا ؛ ومن ثم جاء تفرده وإنجازه . وقد وقفنا – قبلئذ –

عند معارضته للنمط اللغوى المجرد المستخلص من الحكاية الشعبية بعامة ، ومن حكايات « ألف ليلة وليلة » بخاصة . فى محاولة منه للإفادة من اللغة الشعبية ؛ فى مقابل البلاغة العربية التقليدية . تمثل ذلك بصفة خاصة فى « حكايات للأمير » . بالإضافة إلى صلة نهايات بعض القصص ببدايات قصص أخرى . واعتماده على وسيلة « الحكى » بصفة أساسية ؛ لأنه - كما قلنا - كان يحفظ قصصه ، ويلقيها ؛ كما يلقى الشاعر الشعبى سير الأبطال ؛ على جموع المستمعين .

لكن هذا اللون من الصياغة لم يشكل العمود الفقرى فى كل ما كتبه يحيى الطاهر عبدالله من قصص . بمعنى أن التجديد والابتكار لم يتناول كل ما أبدع . فثمة تراوح بين الأسلوب التقليدى العادي ، وبين ما استهدف الكاتب إحداثه من تغيير وتباين . البَين بَيْن . الوسطية . أضفت ظلالها على هذا الكاتب الذى زعم الباحثون بأن انجازه الكبير كان لغويًا فى أساسه .

يبدأ فقرات قصته « الدف والصندوق » بفعل ماض : (ضغط . ظل . مد صالح يده . خرجت مريم . دخل صالح . دخلت مريم . قال سعيد . قعد سعيد . زام الكلب . مسحت زجاجة الفانوس . تركت مريم) . وقصة « معطف من الجلد » ص ٤٦ ، ٤٧ تحتفل هى الأخرى بالفعل الماضى . بل إن الفقرة الأولى من صفحة ٤٧ ورد بها الفعل « كان » خمس مرات . والفقرة الثانية ورد فيها الفعل « قال » سبع مرات ؛ جنبًا إلى جنب والفعل « كان » خمس مرات .

وتصل العاديةِ ومحاكاة طريقة الحكى البسيطة إلى حد عدم الاستقامة ، والابتعاد عن القابليةِ والمعقول فى قصة « ليل الشتاء » - مجموعة « ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا » - (منذ عشرين عاما . انطلقت فى بيتهم زغروتة .. غمزت أختها .. جرت .. توردت خدودها لأنها بنت .. لأن أختها غمزت .. لأنها فرحت به .. بأبيه - عسكرى فى البندر - مرتب حكومى .. لحم وخضاروسمنة تغطى جسمها النحيل .. لا تعرف أكثر من هذا ولا تريد) حتى عندما أصبح أبوه .. بشريط . باثنين .. بثلاثة .. ببدلة صول .. لم تعرف ولا تريد حتى بعدما لم يأت الخضار واللحم .. لم تعرف ولا تريد .. لا تريد رغم أنها مازالت نحيلة بلا شحم ولا لحم .. ورغم هذا وذاك وكل شيء .. رغم أنها لا تعرف ولا تريد .. كان أبوه يصرخ لم يرفع يده عليها طوال المعاشرة ولكنه كان يصرخ « ياسى أنا غريب عن البلد دى .. لا أهل ولا أحباب .. ولدك لازم يعرف كده .. أنا مش قد حد .. مش قد حد .. بلاش أصرخ ياولية العلة منك والطب عندك » .. لم تعرف مبررًا لصراخ زوجها .. ابنها ولد ككل الأولاد ، يلعب ويخانق

ويصاحب وليس فى هذا عيب . و ... و « سيد » يعرف أن أباه قال هذا الكلام لأنه . لأنه مشغول بعمله ولا يقابله .. لأنه يأتى بعد أن ينام « سيد » . و « سيد » يعرف أن كلام أبوه له وليس لأمه ويعرف أن أمه لم تقل له كلام أبيه الذى هو له وليس لها . و « سيد » يعرف أن أباه يحل عقدة العقد لكل من هب ودب - ولكنه - لايقدر على حل مشاكل ابنه مع أهل البلد ، فهو « غريب عن البلد دى .. مش قد حد .. مش قد حد ») ص ٧١ - ٧٢ .

كذلك فإن الحوار يطول فى قصة « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » - مجموعة أنا وهى وزهور العالم » فيحتل صفحات ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ؛ ثم يأتى المؤلف ليعلق قليلاً ، ويمهد لحوار آخر يتواصل ويمتد ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ . واللافت أن هذا الشكل ، وتلك الصياغة ، يتجاوران مع ما نجده من ملامح جديدة فى الوصف والسرد والحوار التى توسل بها فى قصة « شموس » من نفس المجموعة صفحات ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ .

ومعظم صفحات قصة « إيقاعات بطيئة ومنتظمة أحيانًا » يقطع السياق ببعض الفقر ، أو الجمل ، بقصد التصوير أو الوصف أو التعليق ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ . أى معظم صفحات القصة . أما العناوين الداخلية التى أصبحت قاسمًا مشتركًا أعظم لدى أغلب كتاب هذا التيار ؛ فإنها جاءت عنده بمثابة الإشعاع القوى المهيىء للجو أو الموحى بالفكرة . ففى قصة « الفخاخ منصوبة للمحبين » نجد هذه العناوين : مدخل - قاصد الجبل - الرحلة - صيحة الجبل - المعبر - أولاد آدم - العدة - عائق - على أبواب الوادى - الحلم - النداء - اللقاء - البغتة والمتفرجون - صانع الفاجعة يلم الخيوط . مع ملاحظة أن العنوان الواحد قد يتصدر فقرة واحدة أو فقرتين اثنتين على الأكثر .

كذلك الحال بالنسبة لقصة « التسهر السادس من العام الثالث » : البداية - عقل الأم - بخيت البشارى فى حديث يقظة - من حكم الليل معلم القرى - الصبية مضطربة والليل رفيق الأفكار - الشهر الثالث من العام الثالث - ما قاله الحجر وما قالت الغجرية - خبر - بشارة خير - الحمد لله والشكر لله - نقاش - بخيت يواجه نفسه - أخيرًا وصل الجواب من مصطفى - النهاية . والقصة كلها تقع فى سبع صفحات . ولعل إكثاره من مثل هذه العناوين كان بدافع الرغبة فى الوصول إلى وسيلة تساعده على حفظ القصة . إذ كلما كانت الأحداث ، والمواقف ، مجزأة ، وقصيرة ؛ وكلما

كانت كل منها - كل مقطع - يحمل عنوانًا ؛ فإنما يعاونه ذلك على سهولة الحفظ ، وعلى سرعة التذكر ، ثم على الربط بين المقاطع ، والمواقف ، والأحداث .

ولا ننسى توافر السرد المباشر الحاد ، مع الاهتمام بالتفاصيل ، والجزئيات البسيطة ، والصور المختارة من الحياة اليومية ، ووصف الأشياء المادية وصفًا خارجيًا ، دون تمريرها بداخله أو بمصفاة ذاته . وبخاصة عندما قدَّم القرية الصعيدية ضحيةً لسلطة المدينة - العاصمة الكبرى - القاهرة ؛ حيث يتصادم الفلاح القادم من القرية مع المدينة ؛ محملًا بكل هموم الكرنك القديم « حكاية الصعيدى الذى هده التعب فنام تحت الجامع القديم » .

بيد أن عبدالحكيم قاسم يجتهد فى أن يمرر كل شيء : بسيطًا أو معقدًا ، من خلال ذاته . ومن ثم جاءت لغته هادئة . كما حرص على أن يكون « الحوار » بين الشخصيات على لسانه هو . إنه يتحمل مسئولية القص ؛ ولا يدعها تعبر أو تتحدث عن نفسها . إن ذاته حاضرة ، وانطباعاته طاغية دائمًا أبدًا . لكنه لا يوصلها بشكل خطابى مباشر ؛ وإنما يحاول أن يقطرها ويكثفها ، بحيث تخرج رامزة أو شعرية ، بعثتها مشاعر خاصة داخلية ، وليست عناصر خارجية مادية .

يصف « البندرة » التى هى « غندرة » قريته على هذا النحو الخاص جدًا : (على رصيف محطتنا لافتة أسمنتية كبيرة مكتوب عليها اسم البلد . وإذا وقف الواحد على الرصيف ومد بصره بعيدًا فسيجد القرية متكومة على نفسها قابعة فى منخفض من الأرض ، وعلى جانبيها من الشرق والغرب ضفتان من الحقول مرتفعتان عنها ارتفاعًا كبيرًا . وسيجد الواحد مستنقعًا شاسعًا يكتنفها من ناحية الشمال . هل يدل هذا على فرع النهر الذى مر من هنا يومًا والذى جف وتحول مجراه ، والذى تقع قريتنا فى قاعه القديم ؟) ص ٤ - الأشواق والأسى .

إنه يحول القبيح إلى شيء جميل . يسعى كى يجعل من القرية الخاصة شيئًا حضاريًا مرتبطًا بالتاريخ . لم يترك للواقع المادى الموضوعى السيطرة على الصورة . بل فرض رؤيته ومشاعره الخاصة . (كنت أحتفظ بأحسن جلابيبى لصلاة الجمعة . يومها كنت أستحم . أسير مع الناس نحو المسجد ذائبًا أدبًا . أتأمل قدمىّ النظيفتين فى شبشبى . أجلس على الحصر بين صفوف المصلين مطمئنًا فى عتامة المسجد الخفيفة الندية وبين الناس الطيبين الهامسين بالتسابيح . الآذان والتلاوة تغمر القلوب فتهمى بالاستغفار قلبى مشوق إلى لحظة يتدفق فيها المصلون خلف الإمام فى صوت مثل نهرٍ هادئ : -

آمين ... لحظة خارقة العمق والجلال ينسحق تحت وقعها المدمدم إحساسى وترتجف فى أعضائى فرحة تحلق حول صوت عم بكر المتميز فى نهر الأصوات الزاخر) ص ١٢ .

وقصة « الصندوق » ليست إلاَّ أغنية عشق حزينة . الانطباع فيها هو العمود الفقرى . حيث لا فكرة ولا موضوع ولا قضية ولا صراع ولا دراما - كما قلنا من قبل - إنها صورة نفسية داخليةٍ لوفاء زوجة مات عنها زوجها المحبوب بعد خمسة أيام من الزفاف . ولم تعد تملك إلاَّ الصندوق الذى يضم حاجات الفرح ، والثياب ، والعطور . فلم يكن إلاَّ الأسلوب الشعرى الصافى وسيلة لتصوير الأشياء والمشاعر والمواقف (كان فى يده خضاب ، وعلى ظاهر الكف وشم أسد يمسك سيفًا . وباليد الأخرى أمسك المنديل من هذا الطرف . ثم عصبه على رأسها بنفسه . تملت فى المرآة ذات الرجلين المعلقة على الحائط . ضحكت للعصبة الماثلة على حاجبها وخبطته على ذراعه قائلة : أأخرجعلى الناس هكذا ؟!) ص ٢٠ .

نفس الوسيلة يتخذها فى « الخوف القديم » و « غسق » ؛ وكل القصص القصيرة التى تدور حول ذكريات قريته ، أو حول شخصيات منتقاة منها . هذه هى مشاعر « الشيخ » تجاه ابنه الذى كبر (قلب الشيخ يصطخب على وقع خطوة الابن الثقيلة . شوق الرجل متعلق بابتسامةالابن العريضة . لن يسمح له بعد الآن أن يخفى عنه شيئًا . عليه أن يقول كلى شىء .. والآن .. إن الأب فرح وعاتب وخائف . جلس الابن إلى جوار أبيه . كم كبر حتى ما عاد يرى فيه طفله القديم . اخشوشن الصوت يأتى من أعماق حزينة . ومن الوجه اختفت الاستدارات الناعمة الطفلية ونتأت الملامح كأنها قدت من حجر طاحون ، واليدان قابضتان علىٍ صف الكتب على الركبتين . تلك أيدى الرجال الذين تمرسوا بالفأس وأنواء الغيط رجلا بعد رجل بعد رجل . مبارك أيها الابن الصالح . ربما فيه شىء من عطر طفولته البعيدة . يحكى والأب يسمع الكلمات بقلبه ويدركها بأساه) ص ٥٢ - ٥٣ .

أمَّا السيد الرهيب المزدحم الجوانب بالهياج ، فكيف تحوّلت طباعه وتبدلت سلوكياته ؟ يلتمسها فى غير « المادة » وإنما يبحث الكاتب عنها فى « المشاعر » : (لكنه صار طيبًا . كيف كان هذا ؟ ربما بدأ الأمر بداية صغيرة . ربما كان أن خطأ صغيرًا وقع تحت بصره . إذ ذاك ارتعدت كل الفرائص ، انقطعت كل الأنفاس ، توقفت كل القلوب عن الخفقان ، سكنت عناصر الدار فى انتظار وقع الصاعقة . فى انتظار أن ينقض الشيخ على المخطىء بالعقاب . والسيد التهبت عيناه البنيتان بالغضب . انتفخ صدره ثورانا والوجوه جامدة حائلة اللون كأنها أقنعة معلقة على الجدران . ثم لم يحدث شىء .

لم يدو الانفجار المروع . لم يوقع بالمخطىء العقاب . والسيد استدار خارجًا) ص ٥٦ .

لم يشأ عبدالحكيم قاسم الاستمرار فيما يميزه ، والإضافة إليه ، أو التجديد فيه . إذ أحاطه بسمات تقليدية مألوفة ، كالوصف التفصيلى لجزئيات الواقع الخارجى المادى ؛ وطريقة الحكى العادية (٢٩) والإكثار من الشخصيات « فى ذلك اليوم » ؛ وحشد عدد كبير من التشبيهات والصور المنتخبة من الحياة الخاصة بقريته هو ؛ التى ربما لا تكون معروفة فى قرى الريف المصرى الأخرى .

فى قصة « الصندوق » ص ١٥ يتتبع حركة الشخصية تتبعًا آنيًا دقيقًا هكذا : (وكانت كل يوم تصعد السلم الطينى درجة .. درجة ، حينما تكون الدنيا وقت القيلولة وكلهم نائمون ، والدجاجة السوداء العتيقة نكشت بمنقارها وأظافرها حتى صنعت لنفسها مهدًا صغيرًا نامت فيه منفوشة الريش مغمضة العينين مفرجة المنقار لاهثة الأنفاس ، يكاد تنفسها أن يسمع فى صمت الدار . تصعد السلم درجة درجة جامعة أطراف ثوبها الأسود حتى لايحف بالدرجات ويحدث صوتًا . ينفرش قدمها المعروق على بسطة الدرجة التى تدوس ، ويتقبض إذ ترقعه ، تمامًا مثل مخلب الدجاجة السوداء العتيقة) .

وفى قصة « السفر » يفعل الشىء نفسه ، حيث يتابع حركة الشخصية المحورية (لم تنم ، باتت ليلتها أرقة تتقلب وتنظر للعيال . حينما صاح أول ديك هبت واقفة . رفعت شريط المصباح فملأ الضوء الغرفة . أخذته من على المسمار وخرجت به إلى وسط الدار . السلة على المصطبة فيها ما خبزته مساء الأمس . لابد للمسافر من الزاد ، فإن خبز البنادر مغشوش . دست يدها فى طاقة الجدار أخرجت المنديل المعقود على النقود . النقود هى كل شىء ، من ضاع منه ضاع . قبضت على المنديل ووقفت محتارة . أخيرًا أحكمت وثاقه فى تكة لباسها ، ها هنا سيكون فى أمان) ص ٣٥ .

ويواصل متابعة حركة الشخصية (مرة أخرى عادت لتتربع على الرصيف . الترعة تنساب بين الشطين الأسمرين . السكة تصحو قليلًا قليلًا بالسارحين فى البكور . الندى يتساقط من أوراق التوت الشاحبة فيبلل دائرة حول جذع الشجرة . وبعد لم يأت القطار . صحا الولد . دهش قليلًا ، لكنه صاح من الفرح لما عرف أنه مسافر . ظل يتقافز حول أمه كالقرد . الشمس الذهبية الهشة كزغب الديوك بدأت تفرش أرض الرصيف وتلمع على حبات الرمل الصغيرة الناعمة . بدأ المسافرون يتبادلون حديثا مترددًا ضاحكًا . وبعد لم يأت القطار) ص ٣٨ . وثمة نماذج كثيرة تجرى على هذه الشاكلة ؛ وتلتقى عند نفس الأساليب والمفردات ، والمنهج ، الذى كان يتبعه الكتاب

السابقون . من غير أية محاولة للتجديد ، وإعادة التشكيل ، والصياغة اللغوية المبتكرة .

وكما كان يحيى حقى من ناحية ، ويوسف إدريس من ناحية أخرى ، يبثان كلمات عامية ، أوتشبيهات مستمدة من اللغة العامية التى تجرى على لسان الناس فى أحاديثهم اليومية ؛ فإن عبدالحكيم قاسم نحا نفس النحو . بل إن عاميته خاصة بقريته هو أو إقليمه هو . ومن ثم فإنا نقرأ له مجموعة كبيرة من التشبيهات التى قد لايعرفها القارئ الذى نشأفى المدينة ، ولم تكن له أية علاقة بالقرية المصرية .

« العجوز كومة من قماش أسود يطل منها وجه مثل التينة الناشفة » ص ٢٧ « كان ديكًا شامخًا » أو « جملًا مولدًا هصورًا » ص ٥٥ « صاحب الدكان واقف على الباب معروق الوجه ناشف كفرع السنط » ص ٨٥ « قفز من الدوكار منتشيًا كديك » ص ٩١ « الخوف ينفذ فى القلوب كالخيط فى حبات العقد » ص ٢٥ « لفت العجائز بالطرح السوداء وجوههن الزبيبية » ص ٢٥ . وثمة أشياء لا يعرفها إلَّا الريفيون مثل : « أخذت جلباب سفرها الأسود من على وتد مرشوق فى الحائط » و « دست يدها فى طاقة الجدار أخرجت المنديل المعقود على النقود » و « رفعت شريط المصباح فملأ الضوءُ الغرفة . أخذته من على المسمار وخرجت به إلى وسط الدار » ص ٣٥ - ٣٦ . هذه الشواهد جميعا مستمدة من مجموعة (الأشواق والأسى) التى صدرت ١٩٨٤ . لأن آخر مجموعاته وهى (ديوان الملحقات) ١٩٩٠ تنتمى شكلًا ومضمونًا إلى عالمه الذى عبَّرت عنه مجموعاته القصصية السابقة ، كما أنه قدم بعض التجارب شديدة الخصوصية فى أغلب الكتاب .

لكن تجربته اللغوية وقفت فى منزلة بين المنزلتين على أية حال .

● ننتقل - بعدئذ - إلى البحث عن مدى اقتراب هذه المجموعة من الكتاب ، من استخدام الوسائل الفنية الحديثة ؛ كالرمز ، والأسطورة ، والحلم ، والمونولوج الداخلى ؛ والاستعانة بالتراث الرسمى أو الشعبى .

والدراسة النصية لما أنتجه هؤلاء الكتاب ، قد تدفع إلى الاعتقاد بأن اقترابهم من تلك العناصر كان اقترابًا حذرًا مصبوغًا بكثير من عوامل التردد ، والرغبة فى التراجع . بمعنى أنهم لم يضعوا « الثورة » على « الشكل » التقليدى القديم ، هدفًا وحيدًا وأساسيًا يسعون إلى تحقيقه وتطبيقه من خلال قصصهم القصيرة التى كتبوها ؛ حتى يصبحوا - بالفعل لا باقوة . بالكتابة لا بالإعلان والدعاية - مجددين ثائرين مختلفين عَمَّن سبقهم .

ليس فقط فى أساليب الصياغة وأدوات التشكيل ؛ ولكن - أيضا - فى الفكر التى يعالجونها ، والموضوعات التى تدور حولها قصصهم ، والقضايا التى يثيرونها .

ويمكن الإشارة إلى أن بعض قصص مجيد طوبيا ، قد أطلق فيها العنان لحريته الإبداعية ؛ مدفوعًا بحرص شديد على أن تكون قصته جديدة حقا ؛ تكاد تلتقى مع قصص أصحاب التيار الأول من كتاب هذه المرحلة ذاتها ؛ ممن درسناهم من قبل : فى اختيار الموقف ، وفى نوع الشخصية وملامحها ودلالالتها وحركتها ؛ وفى الدلالة على عبثية الحياة ، ولا معنى الوجود ؛ وفى التأكيد على اختناق الفرد المأزوم ، ولا جدوى البحث عن وسيلة للخلاص .

وإذا كانت محاولات يحيى الطاهر عبدالله قد تجسدت - فى الدرجة الأولى - فى طريقة الصياغة اللغوية ؛ وفى الوصول بعنصر « المكان » إلى حد « القيمة » المعيارية ، والشخصية الاعتبارية فإن ؛ البناء موروث ، والقاعدة الأساسية تقليدية ، والحكى شعبى . حتى إننا - فى بعض فقر النص المحكى المقول - نجد أنفسنا إزاء ليال من « ألف ليلة وليلة » وراوٍ يحكى لأمير ، كما كانت شهر زاد تحكى لشهريار . بالإضافة إلى « الصورة » وعناصرها التفصيلية ، والعين اللاقطة التى تسلط أشعتها فى زوايا « المكان » ؛ المحدد المحصور فى بيئة الكرنك القديم فى كثير من الأحيان ، أو فى « مقهى » أو فى « بار » .

كما أن التوسل « بالحلم » أو بتيار الوعى ، والاستعانة بالتراث الشعبى أو الرسمى ؛ جاء - فى االأغلب الأعم - فى شكل تقليدى أشبه بما قرأناه فى القصص التى كتبها رواد القصة القصيرة فى الربع الأول من القرن العشرين ، أو فى النصف الثانى منه . فالكاتب يعرفنا بوضوح أن الذى يجرى إنما يحدث فى « حلم » بعيدًا عن « الواقع » و « الوعى » . وأحيانًا ما يكون قريبًا منها لصيقًا بها . وقد نعرف من كلمات النهاية - فقط - أننا كنا بصدد « حلم » شهدته الشخصية . أو أن الذى كان قد حكاه وقصه علينا إنما هو شىء لا صلة له بالحقيقة ؛ خوفًا من الاتهام - مثلًا - بأنه يعادى الواقع أو ينقد النظام أو يرفض ماهو قائم : سياسيًا واجتماعيًا واقتصاديًا وفكريًا . فتكون الإشارة بكلمة « الحلم » فى نهاية القصة أو فى بدايتها وسيلة للهروب أو التستر ؛ وهو ما ينفى القدرة على تشكيل وجهة النظر أو اتخاذ موقف من الواقع .

وهنا يصبح « الحلم » شيئًا آخر غير ذلك العنصر المهم المستحدث فى عملية الصياغة الفنية والبناء المعمارى للقصة القصيرة . حيث تكون له لغته الخاصة ذات الدلالات

المعينة . وله صوره ، وعلاقات الشخصيات المتحركة فى داخله . والأنظمة الدلالية للكلمات والحروف ؛ وله منطقه الداخلى ؛ وأبعاده الشعورية واللاشعورية .

ولا يختلف الأمر كثيرًا بالنسبة لاصطناع الرمز ، واللجوء إليه . أو الاستعانة بالأسطورة ، وتداعى الوعى ، وبناء الحديث النفسى أو المونولوج الداخلى ؛ بما يعنيه هذا العنصر بكل دقة واتقان . وبما ينتهى بالقصة القصيرة داخل إطار المجموعة الواحدة للكاتب إلى أن تصبح « قصة خاصة » . تأتى مختلفة فى تركيب مادتها ، وفى اتجاهها الفنى والموضوعى ، ومقصدها الرمزى ، وفى أثرها ، وإيقاعها ، وقوتها ، وعمق نظرتها . وتختلف - كذلك - من حيث غناها ، ومدى تعقيدها ، وشمول نظرتها للحياة .

والنصوص القصصية ذاتها تكشف - بموضوعية وحياد - عن تواضع شديد فى الإقدام على بنية قصصية جديدة ، أو تشكيل فنى مستحدث . بل إنها تدل على حيرة وقلق واضطراب عند محاولة الاقتراب من الأدوات الفنية الحديثة . وهنا ينبغى التأكيد على الدور المهم الذى لعبه كاتب الرواية الفنان الكبير نجيب محفوظ . فقد كتب فيما بعد ١٩٦٧ وعلى أثر النكسة عددًا كبيرًا من القصص القصار ضمتها مجموعاته : « تحت المظلة » ١٩٦٩ ، « شهر العسل » ١٩٧١ « حكاية بلا بداية ولا نهاية » ١٩٧١ ، و « خمارة القط الأسود » ١٩٦٩ ، و « الجريمة » ١٩٧٥ . أعلنت قصصه تلك عن تجديد لافت ، وموقف ملتزم بضرورته ، وإعلان صريح بأهميته فى تلك المرحلة الحضارية ؛ لأن ذلك « الشكل » كان هو الشكل الفنى الملائم لإنسان ذلك المجتمع ، بظروفه السياسية والفكرية والاجتماعية . دون تردد ، وبلا خوف ، ومن غير « وسطية » . إذ الفن اقتحام ، وجرأة ، وموقف ، وتصادم مع التيار ، واندفاع عكس الريح ، لا يميل معها حيث تميل .

واللافت أن تجارب نجيب محفوظ فى القصة القصيرة الجديدة ، سبقت - فى ثوريتها الفنية وبنائها الجديد - كتابات هؤلاء « الوسطيين » المترددين الخائفين : فكرًا وفنا ، موضوعًا وشكلاً ، فسلطت الأضواء على نجيب محفوظ باعتباره رائدًا يُجَدِّد فنه ، ويسبق جيله ، ويقدم « المثال » للأجيال التالية . فى حين وقف مثل هؤلاء يتفرجون عليه ، وينبهرون به ، دون أن تدفعهم الغيرة الفنية لمحاكاته ، والسير فى السبيل الجديد الذى راده وأعلن عنه - بالفن - لا بالصياح والهياج . بالإبداع لا بالشللية والتحزب . ومع ذلك فإن الكتابات المصاحبة لقصص هؤلاء ظلت مستمرة فى مبالغاتها غير المقنعة ، البعيدة عن الصدق النقدى . حتى تحولت قصص هذا التيار الوسطى إلى قصص « ثائرة » ، وغدت مواقفهم « الوسطية » بطولات لا نظير لها ، وأصبحت محاولاتهم

« المتواضعة » اتجاهات وتيارات مؤثرة فاعلة . إلى غير ذلك من الصفات التى قد لا تجد مصداقيتها من النُّصوص ذاتها .

من ذلك مثلاً استخدام محفوظ عبدالرحمن للمونولوج الداخلى فى قصة « القط والإنسان » مجموعة (البحث عن المجهول) . صفحات ٦٤ ، ٦٥ . وقصة « الملح الذى نزرعه » صفحات ١٠٢ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١١٤ ، ١١٦ . يقول فى صفحة ١٠٦ ، (قلت لنفسى فى ذلك الوقت : « لقد ظللت أخاف منه طوال حياتى ، ولقد جاء أخيرًا .. لكن ماذا يهم .. فى الدرجة الأولى أو الدرجة المائة ! ما الجدوى ؟ إن النهاية واضحة .. الموت ! يا للحزن ! إن رائحة دبغ الجلود مازالت تطاردنى حتى قتلت الشم فى أنفى والصحة فى صدرى .. أنت ياخواجة داقيد المنتصر الوحيد ») ويقول فى نفس الصفحة : (لقد كنت أسير معها فى طريق الجامعة العريض . قلت لنفسى فى تلك اللحظة : تزود ياولد بنظرة من كل شىء حولك ، فإن هذه النظرة ستذهب ذكرى عندما يشيب شعرك ! وكانت تحمل كتبها على صدرها كما تحمل الأم طفلها فى لحظات الصفاء .. وأثناء الحديث قالت لى إن بيتًا صغيرًا لاثنين أمر سهل إذا تساندت الأيدى . ومنذ ذلك اليوم أخذت أرسم صورة للشقة التى سنعيش فيها .. ستائر كثيرة .. هذه فكرتها والكراسى لونها أزرق .. والمطبخ نظيف ولامع ، ولكن الأحلام انتهت مع الكلمات القليلة التى قالها الدكتور) . وهكذا يبدو الحديث النفسى مباشرًا جدًا ؛ لا يختلف عن أسلوب السرد العادى الذى توسل به الكاتب فى القصة كلها . وقد حاول الإيحاء بأن الحديث النفسى الداخلى مختلف عندما قدم له بقوله : « قلت لنفسى فى تلك اللحظة » . وهو ما قد يدل على عدم وعى بالدور الفنى للمونونوج الداخلى ، وموضعه ، ودوره .

ولا ينفى هذا أن محفوظ عبدالرحمن حاول الاقتراب من عالم اللامعقول فى قصته « السادة . أكلة لحوم السادة » مجموعة (أربعة فصول شتاء) ؛ حيث نجد عالمًا غريبًا ، الأشخاص فيه حروف ، ولحم الانسان لا يختلف عن لحم الكائنات الأخرى (لكنه اعترف أن لحم الآنسة « ل » قد اختلط ببعض اللحم الآخر فى الثلاجة ، وأنه تناوله فى طعامه ، فى البداية دون أن يدرى ، ثم وهو يدرى بعد ذلك ، وأنه كان رائع الطعم) ٩٦ . (فقد تكونت جماعة فى إحدى البلاد لأكل لحوم البشر ، وصدر كتاب يدافع عن فكرة الأستاذ « ت » ، وأعلنت جماعة فى احدى البلاد أنها أكلت لحم قسيس ، وأنه كان لذيذ الطعم . واختفت النجمة السينمائية « ص » ، وقيل إن بعض المعجبين بها قد أكلوها ، واضطرت هيئة الأمم إلى الاهتمام بالموضوع ، فأحالته إلى إحدى منظماتها لدراسته ، وأعلن أحد المحامين أنه جرب أكل لحم إنسان قبل أن يقوم

بدفاعه ، فوجد أنه لا غبار عليه . وعندما اجتمع الناس ليستمعوا إلى الحكم فى قضية الأستاذ كانوا يزمجرون ضد ممثل الادعاء ، الذى بدا غريبًا ، وعلا الشحوب وجهه ، ولذلك عندما أعلن القاضى حكم البراءة . صفق الموجودون وهللوا فى سعادة بالحكم ويقال إنهم فى ذلك اليوم أكلوا ممثل الادعاء) ٩٨ - ٩٩ .

إن الصورة هنا مركبة . والحركة مفقودة . لكن العقل هو الذى يرتب ويركب ، بحيث تأتى الفكرة وقد اكتملت أبعادها . وفى ظل كتابات قصصية للكاتب نفسه ؛ يحرص فيها على واقعية التفاصيل ، والشخصيات ، والموضوع . وفى أسلوب يبتعد عن الرمز والحلم والأسطورة واستلهام الموروث ؛ تصبح مثل هذه الصور الغريبة تلميحات وإشارات عن قدرة الكاتب على الاقتراب من هذا العالم الفنى . لكنه - فى نفس الوقت - لا يقتحمه اقتحامًا ، ولا يرتبط به ارتباطًا وثيقًا ، بحيث يصبح عنصرًا فنيًا رئيسيًا ومحوريًا فى معظم نتاجه ، يستخدمه ويتوكأ عليه ، ويحدد به ملامح فنه .

ويبدو أن الرؤية الواقعية قد غلبت على معالجة محمد البساطى لموضوعات قصصه ، وانعكست بشكل مباشر فى اختياره للأدوات الفنية التى تحمل هذه الرؤية . مما جعل « الواقع » الخارجى المادى ، والاستناد إلى تفاصيل دقيقة منه ، تحول دون التوسل بالحلم والأسطورة والرمز وما شابه ذلك . حتى إن القصة التى حملت عنوان « حلم الحلاق » مجموعة (منحنى النهر) خلت من الحلم بمعناه الفنى المتطور .

لكننا نلاحظ أنه أقام بعض قصصه على الرمز وحده . مثال ذلك قصة « القطار الملكى » مجموعة (هذا ما كان) فى محاولة منه للسخرية من النظم الديكتاتورية التى تزعم ارتباطها بالشعب ، وحبها له ، وصراحتها معه . فى حين أن الأمر كله لا يعدو أن يكون تمثيلاً غير صادق ، وثعبانية مسمومة ، وتظاهرًا بالديمقراطية أمام حشد الصحفيين الأجانب ومراسلى الإذاعة والتليفزيون وذلك فى لغة مفهومة ، واضحة ، لا غموض فيها ولا التواء .

وتصور قصة « الجنازة » مجموعة (حديث من الطابق الثالث) جنازة رجل ميت يقوم هو بالرواية ، أى أنه العين التى ترى ، والأذن التى تسمع ؛ وهنا - فقط - يبدو ظل اللامعقول فى كون الميت هو الذى يصور الواقع ، وحركة الناس فى الجنازة ، والربط بين جنازة الميت الحى وبين يوم ولادته . لكنه لم يكشف عن تناقضات الذين يسيرون فى الجنازة ، ولا المفارقة بين ما يفعلونه ومايسرونه . وكأن الهدف هو وصف الجنازة ليس غير . ومن ثم جاء اللامعقول ساذجًا بالقياس إلى أعمال فنية تريد أن تقول الشىء الخطير من وراء استخدام هذه الحيلة الفنية .

كما يختلط الرمز بالواقع فى قصة « قصة رجل ميت » مجموعة (حديث من الطابق الثالث) . الطفل المبتسم . الكتب المسروقة . بائع الكتب الجوّال . الجثة التى لا يُعلم عنها شىء . حشد من الشخصيات : الرجل الطويل ، الحلاق ، الرجل القصير ، مصلح الأحذية ، الضابط ، الشرطى ، جمهرة من الناس . لو أن الكاتب تخلص من جزئيات كثيرة ، لوفر لقصته وحدة انطباع واحدة ، وأفاد مما أراد أن يرمز به ، وله . سرقة الكتب . جنون الرجل المجهول وموته بعدها رمز . كل ذلك يحدث فى « النفق » - أناس من قاع الواقع الاجتماعى - كما كان لزامًا على الكاتب أن يعمق فكرته ، وأن يركز فى شخصية الرجل المجهول أو فى جانب فرد من شخصيته وحده (١٠٩ - ١١٥) .

وثمة محاولة لاستدعاء بعض الشخصيات التاريخية فى قصته « التمثال » مجموعة (أحلام رجال قصار العمر) للحديث عن الاستعمار الانجليزى والفرنسى ، على لسان عدد من الشخصيات التى يصفها ولا يحدد فكرها وأبعادها وسماتها المميزة : كالرجل الوقور ، وصاحب القبعة ، رجل قصير ، رجل آخر ، الرجل الذى بالميدان ، رجل نحيل تلطخ بنطلونه ، رجل الشرطة .

أمَّا قصته « مشوار قصير » مجموعة (الكبار والصغار) فإنها دفعت بالعلاقات الواقعية بين الأشياء إلى عالم يوحى بالرمز والكابوسية ؛ وإن لم ينفلت من أسر التفاصيل والجزيئات الواقعية ، والسياق المنطقى للحدث ، والتتابع الزمنى له ، والأسلوب السردى العادى ؛ وهى - جميعًا - الإطار العام للقصة . وهذا أدى إلى انطباع مفاده أن التوافق والانسجام مفقود بين عناصر البناء . مما جعل الحلم يبدو عاديًا ، والغموض لا إشكالية فنية فى صياغته ، وافتقاد الأمن غير مقنع ، وهكذا .

وإن كنا نقرأ للدكتور عبدالحميد إبراهيم مايجعل من هذه القصة استثمارًا ذكيًا لاتجاه تيار الوعى ، وما يكشف عن لوحات سيريالية فى الداخل استفاد فيها محمد البساطى من ادوار الخراط (القصة القصيرة فى الستينيات - دار المعارف سلسلة اقرأ ٥٤١) ص ٥٤ والدكتور عبدالحميد يركز دائمًا على قصة قصيرة واحدة ، ويجعلها ممثلة لاتجاه جديد عند الكاتب . وهذا لايعطى القارئ صورة كاملة عن تطور الكاتب ، ولا عن أصالته فى هذا الاتجاه أو ذاك . كما أن القصص التى استشهد بها تجدها هى بعينها التى وقف عندها الدكتور صبرى حافظ فى مقالاته التى نشرها بمجلة « المجلة » تحت عنوان « مستقبل الأقصوصة المصرية » أغسطس ١٩٦٦ . وكان الأَوْلى بالدكتور عبدالحميد إبراهيم -

وكتابه صادرَ ١٩٨٨ - أن يعود إلى المجموعات الخاصة بالكتاب الذين تناولهم بدلا من الدوران حول قصة قصيرة واحدة .

ورغم أن بهاء طاهر قد اهتم فى بعض قصصه مثل « الأب » و « الصوت والصمت » و « بجوار أسماك ملونة » و « المطر فجأة » بتصوير الملل ، واللاتواصل ، واللاحب ؛ فإنه لم يلجأ إلى الغموض والإلغاز . العلاقة بين الأم والابنة من نوع جديد ، لاحب فيها ولا احترام ؛ بل انفصال تام أو كالتام . لكل عالمها . هناك صوت وصمت ولا صدى . كذلك الحال فى « بجوار أسماك ملونة » لا حب ، لا انسجام ، لا توافق ، انفصام كلى ؛ لكن - فى نفس الوقت - لا غموض ، ولا ضبابية .

أمَّا قصته « بالأمس حلمت بك » فإنها قد لاتفهم حق الفهم إلاَّ على مستوى رمزى ؛ حيث تطرح قضية الصراع الحضارى من منظور مختلف . والجو القاتم الذى تلفه كوابيس العزلة والاغتراب والموت والخراب الروحى يعد مدخلاً للكشف عن أبعاد هذا الصراع ؛ عند الشخصيات التى تجسم حالة الاغتراب والتردد والقلق . ومن خلال تعدد لقاءات البطل « كمال » مع « مارى » تتضح الملامح الأساسية لهما . فكمال شخصية مترددة ، غير رافضة ، وغير منسجمة ، وعاجزة عن تفسير كثير من الأمور والأحداث التى تصادفه . ولاتقل « مارى » عنه فى ترددها . ومن ثم فإنهما يعيشان فى جو ملئ بالضغوط النفسية . لا يقدر كل منهما على مواجهة كثير من المواقع التى تحول دون ممارسة حياته بالشكل الطبيعى . لذا يكون الإحساس بالملل والضجر والحيرة والضياع ، وتكون العزلة هى طوق النجاة الذى يخنق كلا منهما فى البيت والعمل والشارع .

ويلعب « الحلم » دورًا مهمًا فى هذه القصة . وكأنه حجر الزاوية الذى بنيت عليه الأحداث ، حتى لازم الشخصيات المحورية ؛ دلالةً رمزيةً تخدمُ الصراع ، وتجسد أكثر من رؤية . فأحلام كمال تنتهى به إلى الموقف الذى يبدو فيه محاصرًا ، مستسعرًا عدم الانسجام الكامل فى اللاوعى . (قال بالأمس حلمت أننى قابلت معاوية بن أبى سفيان وأننى كنت أتوسط عنده للصلح مع سيدنا الحسين فغضب معاوية وقال ضعوه فى السجن مع طه حسين ، لكننى استطعت أن أهرب وركبت تاكسى فوجدت نفسى فى ميدان العتبة) ١٤ . ويمتزج الحلم - اللاوعى ، بالواقع - الوعى ؛ كما يرتبط الموروث الفرعونى بالموروث الإسلامى ؛ بالحضارة الأوربية بالواقع المعاصر ، تعبيرًا عن مراحل معينة فى حياة الإنسان والحضارات .

ولَمَّا كان « الحلم » عنصرًا فاعلاً وأساسيًا فإنه ضمنه عنوان قصته ؛ بل عنوان مجموعته . وثمة حلم عادى لا يحمل أية دلالات رمزية فى قصة « سندس » : (فى تلك

الليلة حلمت حلما مزعجًا لا تذكره . لكنها تظن أنه كان هناك لحم نيء في الحلم . ليست متأكدة تمامًا ، ولكن ربما كان هناك لحم نيء . سترك يارب) ٤١ .

وتحمل كل من « أنا الملك جئت » و « محاكمة الكاهن كاى – نن » أبعادًا رمزية وفكرية . وكأن « مارتن » فى القصة الأولى هى « آن » فى « بالأمس حلمت بك » من حيث الحب ، والنهاية ، والعلاقة الحضارية ، والبحث عن المجهول . إلى جانب كثرة الشخصيات ، والحرص على التفاصيل ، والولوج فى أعماق النفس الغربية ؛ كالارتحال فى أعماق الصحراء المصرية ؛ واللغة التى تقترب من لغة الشعر العذبة .

لكن استخدام الرمز ، والحلم ، واستيحاء بعض لوحات وصور من الفن الفرعونى ؛ يظل محكومًا « برؤية »واقعية انطباعية ؛ و « بشكل » تقليدى جاء على النمط المألوف للقصة القصيرة التى ألفناها عند كبار الواقعيين الانطباعيين مثل يحيى حقى ومحمود البدوى وشكرى عياد وغيرهم . وليس ثمة ما يبرر وصف كل ما كتبه بهاء طاهر من قصص قصيرة ، بأنها « تجديدية » أو « ثورية » حتى لا نقع فى تناقض مكشوف .

نقرأ مثالاً له فيما كتبه د. مراد عبدالرحمن مبروك معلقًا على قصة « الأب » لبهاء طاهر حيث يقول ص ٤٢ : (... وتستمر القصة فى البناء التقليدى إلاَّ أن نسيج التطور يظهر فى سياق العمل القصصى ؛ فالأب يسلم بالرغبة فى إنجاب الطفل الذى شكل ملمحًا فنيًا فى القصة القصيرة ... لكن بدلاً من تداعى المواقف والأحداث على الشخصية القصصية تدخل المؤلف الراوى فى بناء القصة وتأرجح الأسلوب بين ضمير الغائب والمتكلم) ... ثم يقول : (هذا التأرجح بين التقليد والتجديد نجده أيضا فى قصة « الصوت والصمت » ١٩٦٦ و« المظاهرة » ١٩٦٦ حيث لجأ الكاتب إلى البناء التقليدى الرصين وإلى قدرته على أن يصوغ بأدوات هذا البناء التقليدى عالمًا فنيًا معاصرًا وأن يبلور رؤية تنتمى إلى الستينيات ، وتستقطب أهم ملامح المرحلة وقضاياها) .

ثم يقول :(إن بهاء طاهر مرتبط ببيئته ، وبتصوير شخصيات محيطة به ، وضيقه ضيق واقعى يتمثل فى أشياء محسوسة لا تقبلها نفس الفنان ، والتى ترنو إلى مثال الخير والجمال ولكن لديه قدرة عجيبة على تركيز الجو وتكثيفه ، فالعصر الذى يعيش فيه الأديب بأوضاعه الاجتماعية وتقاليده الأدبية عامل أساسى فى درجة التجديد) .

ويقترب إبراهيم أصلان فى بعض قصصه من محاكاة ذلك العالم العبثى الذى غلب على القصة الحديثة ، مع احتفاله بوصف الأشياء الخارجية وصفًا دقيقًا . لدرجة أنه يلتقط تفاصيل كثيرة من الواقع المادى ، ويقدمها بصورة أقرب إلى الفوتوغرافية وكأنه يريد التأكيد على سمة الجمود والجفاف . بل إن الشخصيات هى الأخرى باردة جافة ، خالية

من المشاعر والعواطف ، لا تنبض بأية أحاسيس . وهى نماذج تتكرر . لا تحمل الشخصية اسمًا كما لو كانت شيئًا ما . ولا يزيد عدد الشخصيات فى القصة عن اثنين . هناك شخصيتان اثنتان محوريتان : رجل وامرأة ، أو ولد وبنت ، أو رجلان . والرجل : ضئيل الحجم أو النحيل أو السمين . والشاب نحيل ، والآخر ممتلئ . وكأنه يريد تثبيت صورة الانسان فى هذا العالم على هذا النحو . فهو فى مجتمعه لا يخرج عن هذه الدائرة . إنها أنماط لا إشعاعات سيكلوچية لها .

كذلك فإن « المقهى » ، و « الطوار » وتكرارهما فى الكثرة الغالبة من قصصه ، ترسخان هذا المعنى . الثبات ، والتوقف ، والفراغ ، والزمن الراكد . الأرض خراب . والساعة متوقفة . والملهى قديم . والغرف فوق السطح . والطوار لا يتغير . والعلاقة بين الإنسان والآخر غير مفهومة « الرغبة فى البكاء » ، حيث يعيش الزوجان فى اللاوعى ، والحوار مع الآخرين مبتور ، ومع الخارج كله مخنوق مشنوق . والمجنون – العاقل ، أو العاقل المجنون ، الذى يتجرد من ملابسه فجأة ، بعد فترة من الهدوء والعقلانية . إنه يرفض هذا الثبات وتلك الرتابة وذلك الجمود . ويكشف بطل قصة « التحرر من العطش » عن أنه مجنون هو الآخر ؛ بعد أن رفض تلك الحياة التى يحياها « سيد وفتاته » بنهم ، وفى شبق ملحوظ . يتمتعان معًا ، ويختلطان بالناس ، ويتصلان بالآخرين ، ويمارسان الجنس ، ويعيشان حياة لا غرابة فيها ولا شذوذ . هذا اللون من الحياة الذى يبدو للبطل غير طبيعى ، ولا استقامة فيه . فالطبيعى غير طبيعى ، والمعقول غير معقول ، وحياة كل « سيد » فى ظل هذا الركود ؛ مرفوضة . ويظل هو « عاريا » كما ولدته أمه ، وذراعاه ممدودتان أو مطروحتان بجواره . لا تصدر عنه أية حركة . بل ظل عاريًا وصامتًا وعيناه خاليتان من كل تعبير .

فهل يعتبر التخلص من الثياب ، والاكتفاء بالعرى نوعًا من رفض لديكور المصنوع والملابس المزركشة التى تخفى داخلًا عفنًا نتنًا ؟ أم إنه ذبح للعادية والمألوف والطبيعية ؟ أم تراه لجوءًا إلى مرحلة البداوة الأولى ؟ أم إنه حنين للرجوع إلى رحم الأم بحثًا عن الأمان والهدوء النظيف غير المصنوع ؟ إنه جماع ذلك كله . وفضح للعرى الداخلى لدى الآخرين . وتمزيق لكل ما يرتدونه من أزياء ، ويتسترون وراءه من خداع ، ويبدّلونه من قيم وأفكار وسلوكيات ونظم وعلاقات .

والمجنون عرف طريقه للخلاص . وحدد موقفه . واختار نهايته . وحسم أمره . لكن الشخصيات الأخرى – وهى كثيرة – تعيش فى بلاهة ، وفى وضع غير إنسانى لا استواء

فيه . واهنة ، ضعيفة ، مريضة ، هامشية . لاتجد ما تستند إليه إلاّ جدارًا خشبيًا متهالكًا . « اتكأ بيده على المسند الخشبى ، وعبر القاعة على مهل ، ووقف أمامها . ازداد ميل رأسها إلى الأمام فاختبأ وجهها المبتل تحت شعرها الطويل الداكن » ص ٢٤ - يوسف والرداء - و « كنت قد خلعت ثيابى ووقفت مائلاً فى الماء الذى كان باردًا ، داخل حجرتى الصغيرة ذات الجدران القريبة العارية . لم يكن فى مقدورى أن أظل ثابتًا ، ولم يكن لى أن أتكئ إلى الجدران أو أجلس . وازداد ميلى إلى الأمام . وعرفت كيف للمرء أن يشعر عندما يستريح قليلاً على يديه وقدميه) ص ٤٨ - يوسف والرداء . وفى قصة « الملهى القديم » أراح البائع ظهره إلى جدار الكشك الخشبى . كما أراح الرجل النحيل ظهره إلى سلة المهملات فى قصة « البحث عن عنوان » . وفى كل منها شخصان لا يعرف أحدهما الآخر ، يفترقان ، بعد تلاق غير محدد . لعله يريد أن يقول إن الانسان فى وضع غريب . وميل الرأس إلى الأمام أو على الصدر دليل على عدم الاستواء ، والشذوذ ، والغرابة المثيرة للدهشة والتساؤل . وهم ينكرون كل شيء . ولايصدقون فى شيء . وكأنهم فى غير وعى دائم . أو فى عالم لا عقل فيه ولا تفكير ، ولا صدق ، ولا موضوعية ، ولا واقع .

هذه الشخصيات النائمة ، البلهاء ؛ وهذا العالم العبثى الوجودى ، جعل إبراهيم أصلان يقترب قليلاً - فى القصص التى أشرنا إليها فقط - من التجارب الجديدة فى كتابة القصة القصيرة الحديثة . لكن ذلك لم يأت استنادًا أو انطلاقًا من رؤية فكرية محددة . وإنما ظل أسير محاكاة بعض القصص المترجمة ؛ وكثيرًا من عناصر الاتجاه الواقعى فى احتفاله بالشخصيات المنتخبة من الأحياء الشعبية ؛ وفى انبهاره بمفردات الواقع المادى ، وحرصه على تجسيدها وللملمتها فى مكان معين هو « المقهى » دائمًا . (المكان شيء أساسى بالنسبة لى ، سواء كتبت تفاصيله أو لم أكتب . لابد أن تكون الحدود الجغرافية التى تتحرك فيها القصة كاملة وواضحة أمام عينى) من حديثه المنشور فى مجلة (فصول) م ٢ - ع ٤ - سبتمبر ١٩٨٢ - ص ٢٦٠ .

وبقيت حدوده الجغرافية شديدة الضيق ، ومساحته التى تحرك فيها محصورة فى « المقهى » أو فى « الطوار » أو فى « غرفة ضيقة فوق السطح » . ولعل هذا نابعا من رؤيته المحدودة الجزئية التى فشلت فى سبر الأغوار البعيدة والعميقة لهذا العالم الذى أحاط به ، ولتلك الشخصيات التى حاول تقديمها . وقد سبق لنا التعليق على ما أفصح عنه من أنه « لم يكن لدى أبدًا فكر واضح أردت أن أوصله إلى أحد » و « لم يكن هناك رسالة إذن ولا كان هناك معنى تحملها تلك القصص » . ومن ثم جاءت محاولات

الاقتراب مِن « ملعب » التجديد ، تقليدًا وليس ابتكارًا ، تشويهًا وليس إضافة أو اختراقا .

أكثر كتاب الواقعية الانطباعية إقدامًا على استخدام الأدوات الفنية الجديدة إلى جانب الأسلوب التقليدى ؛ كان الكاتب مجيد طوبيا . إلى الحد الذى جعل الدكتور صبرى حافظ يصف تجاربه الإنسانية التى صاغها بأنها قاصرة ؛ أو أن فهمه هو للتجربة البشرية قاصر (فيحاول أن يموهه بألاعيب شكلية تؤكد أن اقتحام أساليب فنية مستحدثة على تجارب إنسانية غير ناضجة ، لا يستطيع أن يقيل عثرات هذه التجارب أو ينقذها من إسار الابتسار والتسطح) مجلة (المجلة) العدد ١٤٧ - مارس ١٩٦٩ ص ٦٨ . لكنه تدارك فى نفس المقال فأعلن أن قصصه تطرح بعض محاسن تلك الموجة التجديدية السافرة التى أطلت على وجه الأقصوصة المصرية مع هذا الجيل من الشبان (إلى الحد الذى يدفعنى إلى القول بأن مجيد طوبيا كاتب موهوب وحساس بحق وإن كانت محاولاته للعثور على أسلوبه الخاص وعلى طعمه الخاص ماتزال فى طور المحاولة التى لم تستقر بعد) ص ٦٨ نفس المرجع .

جاء هذا الحكم بعد عامين من صدور المجموعة القصصية الأولى (فوستوك يصل إلى القمر) ١٩٦٧ لمجيد طوبيا . حيث بدأت ملامح التوظيف للحلم ، والرمز ، والموروث الفرعونى . تلك التى شكلت - فيما بعد - عناصر أساسية فى قصصه ؛ بالإضافة إلى تجاربه فى التقطيع السينمائى ، وفى التوسل بالمونولوج الداخلى للتعبير عن المشاعر الداخلية لأبطال قصصه القصيرة . ففى مجموعته (خمس جرائد لم تقرأ) نجد قصة « كل الأنهار » ذات بناء غير تقليدى ، حاول فيه المزج بين الأسطورة ، والواقع ، والتراث ، مع ماسبق أن أشرنا إليه من التداخل أو التوازى . حيث يقدم عالمين أحدهما يسير ويجرى فى ثنايا السرد حثيثا ؛ بينما خص الثانى بإبرازه وتجسيده وتحديده داخل أقواس ملحوظة ، بحيث تصبح له شخصيته ، واستقلاليته ، وكينونته . وسوف نختار بعض الفقر التى تتضافر لتصنع عالمًا رامزًا موازيا :

(ويكون جسده عاريًا تمامًا ، ولحيته طويلة .. ويصرخ صرخة ابن الغاب .. ثم يهجم على النمر ويقتله ويسلخ جلده ويستر به عورته .. ولو لم يقتله لما ستر عورته) ٩٥ ، (وتسير مركبة الفضاء فى طريقها المرسوم صوب القمر .. فيرى أن الأرض كسرة صغيرة ويرى البحر فى أسفلها ومع ذلك لا تتساقط مياهه . ويدهشه أن النيل يأتى بمياهه من أواسط أفريقيا لتتوه فى زرقة البحر الهادر !!) ٩٦ ، (وتسير مركبة الفضاء فى

طريقها المرسوم صوب القمر . غير أن خطأ ما فى الحساب يجعلها تتحرك ناحية الشمس بسرعة رهيبة . وهناك يرى أن الشمس كتلة من اللهب فيحترق فيها . ويسأله المراسل الصحفى : بصفتك أول من غزا كوكب الشمس : - ما رأيك فى الطقس هناك ؟ ولماذا قمت برحلتك هذه ؟ ولماذا قمت برحلتك هذه ؟) ٩٧ ، (فيأخذ صاروخه الذى فى لون قوس قزح ويطير إلى سيبيريا ويسأل العلماء الروس هناك : - لماذا تريدون حفر بئر إلى مركز الأرض ؟ فيرد مندوب الحزب بصوت جهورى : - من أجل حياة أفضل لجماهير قوى شعبنا العامل من الشغالة والفلاحين والجنود والمثقفين الثوريين . وفى سبيل حزبنا العظيم وحكومتنا الرشيدة) ٩٧ ، (ثم يطير فى صاروخه الذى فى لون قوس قزح إلى القطب الشمالى حيث يجيبه المتحدث الرسمى باسم العلماء الأمريكيين هناك : نحفر بئرًا حتى مركز الأرض كى نملأ الفراغ هناك ، ونمنع انتشار المبادئ الهدامة . غير أن رئيس العلماء يهمس له جانبًا : - من المؤكد أن البترول فى مركز الأرض يوجد بكميات غزيرة ، وربما وجدنا الذهب . فهل تريد حجز كتلة أرض هناك بأسعار رخيصة ، وبالتقسيط المريح طويل الأجل) ٩٨ .

وتحظى مجموعته « خمس جرائد لم تقرأ » بنماذج أخرى ، نلحظ التجريب فيها واضحًا مثل « مائة مليون نحلة فى الرأس » و « الجاحظون » حيث العودة إلى رحم الأم ، فى حنين جارف يرمز إلى الرغبة فى الهروب من العالم الخارجى ، والخلاص الأبدى ، بالتقوقع فى رحم الأم - وهو مايرتبط لديه دائمًا بالرجوع إلى العصور الأولى والمرحلة القديمة جدًا السابقة على جميع مراحل التطور الإنسانى ؛ حيث البداوة والخصوبة والجنس الطبيعى . (ورأيتنى فى بطن أمى داخل الرحم وكانت به أشياء غريبة : أمعاء وخلايا ودماء وإفرازات عجيبة الشأن ، وأنسجة وشرايين وأوردة . وعين جاحظة وندوات سياسية وأزيز نفاثات وحمار ينهق وعقل الكترونى .. ثم رأيت حلمة الثدى اليسرى وكنت أحب أن أضغط بيدى على هذا الثدى ، وتذوقت طعم اللبن وكانت هناك هالة قاتمة تحيط به ، ومرة شبعت وعضضت الحلمة فأبعدتنى أمى بنظرة عاتبة ، وكان اللبن يتدفق حارًا من الثقب فيطرى حلقى وبلعومى وبطنى لكن أمى ماتت عقب ولادتى ، وأذكر أن الملائكة جاءتنى ذات ليلة وأكلت معها أرزًا بلبن) ٢١ . والمرأة عنده رمز لمعانٍ كثيرة ، وتحمل دلالات متنوعة . فهى الخصوبة . وهى الجنس . وهى الحياة الطبيعية فى الزمن القديم . وهى الحضارة المتقدمة . وهى البذرة الطيبة التى تنبت نباتًا مثمرًا مزهرًا ظليلا . وهى « إيزيس » الفرعونية فى قصة « إغماض العين » رمز العطاء . وهى التجدد والاستمرار والديناميكية . إنها المستقبل ، أو الدافعة إليه فى

« بعض المنحنيات » مجموعة (الوليف) و« هجرة الضحاك » مجموعة (الأيام التالية) . ومن أجل ذلك فإنها ترفض الموت ، والعجز ، والحياة الخالية من الحركة والتوالد والفاعلية .

ويستخدم الكاتب الرمز ، والحلم ، كثيرًا . مثال ذلك قصته « دموع » مجموعة (الوليف) ٩٥ ، و« شكاوى ملاك الموت الفصيح » من نفس المجموعة ٨٥ بل إنى أعتقد أن إفادته - فى رموزه - من التراث الفرعونى وتأثره به ، قضية لافتة داعية للتأمل عنده . كما أن صورة المرأة « الغجرية » هى الأخرى قد تعنى الوحشية ، أو البدائية ، أو الشبق الجنسى ، أو الزمن السحيق الموغل فى القدم . أضف إلى ذلك أننا نقرأ عنده تصويرًا لحيرة الإنسان ؛ وإحساسه بالحصار الخانق له ، واتهامه الدائم بلا مبرر ، وشعوره بالمرارة والسأم والإحباط . نلمس ذلك فى قصصه الأولى . إذ تبدأ قصته « فاتح الكوبرى » مجموعة (فوستوك يصل إلى القمر) على هذا النحو : (وجدت نفسى أسير فى سرداب طويل معتم .. قاتم اللون .. خانق الرائحة .. تلفت حولى باحثًا عن مكان أخرج منه .. حتى المنفذ الذى دخلت منه اختفى .. سد .. وقف عليه حارس ذو قناع رهيب .. ممسكًا بحربة ذات رءوس عديدة .. سرت مدفوعًا بقوة غريبة لأجد أمامى منصة قضائية عالية .. سوداء اللون) ٩٢ .

إن مجيد طوبيا كاتب تعمدَّ التجديد فى الشكل . بمعنى أنه لم يكن مترددًا فى الأخذ بأدواته . وهو هنا يختلف عن رفاقه من كتاب هذا التيار فى هذه المرحلة . ويجعله قريبًا - إلى حد ما - من أصحاب الاتجاه الأول . لكنه يظل حريصًا على إرضاء ذوق القارئ العادى ، والنموذج المثالى للقصة القصيرة كما يكتبها الرُواد الذين عاصرهم ؛ حتى لا يفقد وسائل النشر التى تقبل تلقى قصصه . ولا يغيب عن ذاكرتنا أن آخر مجموعة قصصية له صدرت عام ١٩٧٨ ؛ وضمت قصصًا نشرت فى مجلات : صباح الخير ، الإذاعة ، المساء ، الفيصل ، الدوحة ، بدءًا من ١٩٧٢ . وهى مجلات لا تقبل على التجريب . معنى هذا أنه لو استمر فى مواصلة كتابة القصة من ناحية ؛ وفى إعادة النظر فيها كتبه من ناحية أخرى ، وفى متابعة الأشكال الحديثة جدًا ، ومراقبة جزئياتها ومواطن الحداثة فيها ؛ لاستطاع - بعدئذ - أن يكون أحد أعلام التجديد . إذ سوف يتخلص من جوانب ضعف تسللت إلى طريقة استخدامه للرمز ، وتعميق دلالاته ؛ وإلى صياغة فنية هادفة لعناصر الأسطورة الفرعونية التى كاد يتخصص فى استلهامها . وإلى الوصول بالمونولوج الداخلى للدرجة التى يبتعد فيها عن المباشرة . إلى غير ذلك من الوعى بالحلم والمونتاج السينمائى والموسيقى . كما لا يخفى أن التجريب استغرق جانبًا واحدًا

هو « الشكل الفنى » بعيدًا عن المضمون الاجتماعى ، بحيث يأتى مرتبطًا وملتحمًا بما يجرى على أرض الواقع الاجتماعى الذى يحيط بالقارئ والكاتب فى آن معًا .

العالم الذى صوَّره يحيى الطاهر عبد الله تحكمه مجموعة من القوانين والأعراف الاجتماعية الصارمة والحادة ؛ والتى تضغط على الإنسان منذ آلاف السنين . إذْ تُطبِّق عليه فى حياته اليومية ، لدرجة تبلغ حد الحصار والتضييق والاختناق . وهى تنفذ فى مناخ شديد الحرارة ، يكتم الأنفاس ، بشموسه وأقماره ورياحه وطبيعته الوحشية البدائية ، وتقاليده الاجتماعية التى ترقى إلى مرتبة التقديس . فتقام لها الطقوس ؛ وتقدم القرابين ؛ وتطاع فى صمت كئيب ؛ وتعبد فى رتابة وثبات وجمود لا يلين . إنها تحيا فى حياة الأجداد ، وأجداد الأجداد ، والأبناء ، والأحفاد ، والأمهات ، والجدات ، والأخوات ، والزوجات . حيث يحيط بهم جميعا فراعنة مصر القديمة وآلهتها المقدسة ؛ ومن جاءوا – فرسانًا – مع موجات الفتح العربى الإسلامى . ومن ثم وجدت إيزيس وحورس وآمون موضعًا لإقامة الشعائر فى جامع عبد الله .

هذا العالم فيه صرامة ، وتخلف ، وتناقض ، وألم . تتجسد كلها فى التفاصيل الصغيرة ، وفى العلاقات الأسرية ، وفى الأشياء المادية ، وفى الهموم والأحزان الإجتماعية ، وفى انعكاس البناء العضوى البيولوجى للرجل والمرأة ، على السلوك اليومى ، وما يكشف عنه من توتر داخلى ، ورغبات حادة حارة : تبحث لنفسها – أحيانًا – عن مسارب ومنافذ غير سوية . ومن ثم لم يسمح هذا العالم ، ولم تتح تلك البيئة ، للكاتب أن يخلق « يوتوبيا » أو « يعبث » بعيدا عنه ، أو « يجرب » هنا وهناك وهنالك . إنه فى الكرنك القديم ذو إيقاع بطىء ، وحركة عادية مألوفة ، وبيئة هامدة ، ومجتمع ساكن ، ومفردات اصطنعت بألوان ، وشكلت فى أحجام ، لم تتغير منذ آماد بعيدة . والشخصيات مغروسة فى باطن الأرض ، أو فى قاع الدور ، أو فى حضن الكرنك .

لم يصطنع يحيى الطاهر عبد الله صورًا غريبة ، ولا أفكارًا أجنبية ، ولا مذاهب فنية ، لكى يفرضها على العالم الذى صوَّره وقدَّمه فى قصصه القصيرة . التى وقفت عند مجتمع القرية – الكرنك القديم ؛ أو حتى تلك التى قدمت عالم المدينة « الثلاث ورقات » أو « معطف من الجلد » أو « فانتازيا العنف القبيح » أو « أغنية العاشق إيليا » أو « ٣٥ البلتاجى ٥٢ عبد الخالق ثروت » . إنه لم يستهدف التجريب أو التغريب ؛ كما أنه لم يسع وراء الإلغاز ، ولم ينطلق فى قصصه القصيرة من الخرافة أو الحلم أو الأسطورة ، وإنما جاءت هذه العناصر – جنبًا إلى جنب العناصر التقليدية – وكأنها جزء من

معتقدات البيئة ، وملمح من ملامح ثقافتها ، وركن ركين من الأركان التى تشكل تراثها وعقلية أبنائها . لذا فإنه صاغها فى ثنايا قصصه القصيرة ، من هذه الزاوية وحدها ، باعتبارها واقعًا ماثلاً محفورًا فى أعماق الأرض ، ومتغلغلاً فى فكر الإنسان ، وعقله ، وعقيدته ، وفى نسيج تكوينه البشرى ، وبنائه النفسى .

وكما أن هذه العناصر لا تنفصل عن الإنسان ، والبيئة ، والتاريخ ، فإنها عند صياغتها تلتحم بالموروث الشعبى الحافل بالحكايات الشعبية ؛ وقصص ألف ليلة وليلة ؛ والأغنيات الفولكلورية التى تتردد فى أنحاء البيئة ، حيث المناخ الخاص ، والثقافة الخاصة ، والتشبيهات الخاصة ، والمفردات اللغوية التى تتسم بإيقاع مألوف ومتداول ، تشكل معجمًا متميزًا ؛ يجمع كل الكلمات التى تدل دلالة بأترة لا تقبل التأويل ، على المتداول فى لغة الخطاب . شاملاً ما يعبر عن الطقوس والعبادات والمراسيم والقانون الأخلاقى والعادات والأشياء المادية ، والثنائيات الحسية . تجد هذا ماثلاً فى قصص يحيى الطاهر عبد الله . طقوس الطعام ، والوضوء ، والجسد ، والجنس . علاقة الأم بالابن ؛ والجد بالأحفاد . أشجار التمر حنة والعدس . الذباب الأزرق . الحلم الأخضر ، والحلم الأزرق والحلم الذى بلا لون . القطط الوحشية الضالة التى تتلاءم والبيئة التى تعيش فيها ؛ ونوع العلاقة التى تربطها بالإنسان والحيوان . الحدأة الزرقاء ذات الأنياب والمخالب . البوم الناعق . النهر الأسطورى العظيم الذى يتعرى فيه الجميع .

هذه المفردات وغيرها تدخل فى لحمة البناء القصصى ؛ وتتخلل أسلوب الكاتب ، وبخاصة أنه يعشق التقاط الجزئيات ، وتركيب الصور بواسطتها ، وبناء المشهد منها . دون سعى لجعلها مستقلة أو هدفا . إذ كل العناصر متداخلة وملتحمة بعضها فى بعض . فالخرافة فى قصة « محبوب الشمس » إن هى إلاّ جزء من الخرافات الشعبية السائدة والمتداولة ، كالشاطر حسن ، والرمانة المسحورة ، وملك الجان . وفهيمة ، وتفيدة « الدف والصندوق » ليسا إلاّ إيزيس التى ربت « حورس » الابن - صالح - للانتقام والثأر لأبيه . والجد حسن ليس إلاّ كبير الآلهة الذى يتحكم فى الحياة والموت والحب وفى فرض العادات وتقييم السلوك . الذى يأمر الأبناء والأحفاد والزوجات فيطاع .

(ها أنت يا جد حسن وسط الأبناء وزوجات الأبناء وأبناء الأبناء عزيزاً مبجلاً فلتحمد الله عدد حبات مسبحتك اليسر المطعمة بالفضة ، الكل ينتظر يدك التى ستمتد مشمرة عن كمك وتتناول كوبك وتقول باسم الله الرحمن الرحيم ، وتشرب ماء البلح المنقوع ، ثم تمد يدك للطعام وتمتد بعدك الأيدى ، وتسمع لمضغ الطعام وبلعه أصواتا

عديدة ، فجأة يسقط الظل على الأطباق ، ويخفى الظل كل لذائذ النفس الفارغة) ص ٧٠ – الدف والصندوق – .

ولَّما كان « الموت » موجودًا وجاثمًا وحيًا ؛ فى كل مكان داخل إطار هذه البيئة : الكرنك ، طيبة القديمة ، الأقصر ؛ حيث كانت له طقوسه ، وأدواته ، وترانيمه ، ورسومه ونقوشه ، ومقابره ، والمداخل والمخارج ، والعالم الذى كان ؛ والعالم الآنى ، والمستقبل الذى سوف يكون . فإن « الموت » الخرافى الأسطورى – الواقعى – يتجسد فى أشكال متباينة فى قصص يحيى الطاهر عبد الله : « الثلاث ورقات » ، « البكاء الثالث » ، « الجثة » ، « المهر » ، « الرسول » و« الدف والصندوق » . إنه حاضر فى الثأر ، وفى الانتقام للعرض ، والضحية – دائمًا – هى القربان الذى يقدم للآلهة . وحضوره فاعل وحقيقى ومؤثر . لا يخلو منه مجلس ولا تفلت منه كلمة فى حديث قصير ؛ ولا يغرب ليلة عن حلم . (هب الجد حسن : الموت يأتى متنكرًا فى ثوب النوم الطويل . يجالس الفرد ويرميه بثقل لا يطاق .. لا العين ترى ولا الأذن تسمع ولا اللسان يذوق . ولا شيء سوى ظلام شديد ، ظلام بلا حدود) ص ٧٣ . م . الدف والصندوق .

والنخلات الثلاث فى باحة الدار ، أو فى طريق المقابر ، رمز للثبات ، وأصالة الجذور والمنبت والشموخ الذى يستند إلى كل الأرض بما فيها وبمن فيها : حضارة وإنسانًا ، علاقات وأخلاقيات ، تراثًا وعادات ؛ واستشرافا للمستقبل . إنها التحدى الصخرى فى مواجهة الطبيعة القاسية ، والمناخ الشرس ، والرياح والأعاصير والأمطار والحرارة واللهيب المستعر . وهى المنفذ بأمر الجد حسن لـ « محمدانى » وغيره ممن تملكتهم المخاوف وعوامل التردى والجبن والإنكسار . وهى – أيضًا – جزء مهم ، لو جوده تأثير فى البيئة . وقد استخدمه يحيى الطاهر عبد الله كى لا يخرج عن دائرته ، وحتى لا يستورد من خارجها أزياء غريبة . وهو لم يفعل ذلك إلّا فى قصة « حصار طروادة » حيث اختار بيئة لها عبق آخر ، وتنتشر فيها عادات وثقافات مختلفة . ممّا سمح له بصهر الأسطورة اليونانية القديمة ، وتطعيم السرد كثيرا من الفقر المختارة من الأدب اليونانى . (كنت غاضبًا . غضب من هذا النوع الذى حدثنا عنه هوميروس عندما طلب من ربات الشعر أن يلهمنه التغنى بغضبة ابن بيلوس الذى ترك المعركة الطروادية الشهيرة وبصحبته فرسان المورميدون بسبب وقاحة أجا ممنون قائد الجيوش) ص ٥١ – م . ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً .

ومثل قوله ص ٥٢ : (كنت أجلس فوق ذؤابة – جبل إيدا – وكنت تجلسين فوق

ذؤاية جبل - بيرجاموس - وحملت - أرتميس - ربة الريح حديثنا وأعطتنا نسائم عطرية فالتقينا تحت صفصافة - زوس - الشهيرة ، وكنت تلبسين ثوب باليه طرزته - أثينا - ذات العينين النجلاوين ، وظللنا نرقص على أنغام - أبولون - وكان - بوسيدون - رب البحر يقذف بالحصى والأحجار من البشر تحت أقدامنا) .

لكنه فيما يستعين به من أساطير أو خرافات أو اقتباسات من مزامير داود ونصوص التوراة ، لا يوفق فى الصياغة ، والحبك ؛ ولا فى الدلالة ؛ لأنه يتنفس فى مناخ غير المناخ ، ويتنسّم رياحًا غير ما ألفته أنفه وقبلته رئتاه ، من هواء طيبة - الكرنك . لذا جاءت كل تلك الطعوم كريهة ، وكأنها قد حُرِّمت منذ الأزمان القديمة . لم يطعم منها الجد حسن ، ولا تفيدة ، ولا مريم ، ولا صالح ، ولا فهيمة ، ولا نبوية ، أحفاد إيزيس وأوزوريس وحتشبسوت وحورس .

هكذا كان الاقتراب الحثيث من عناصر التجديد ؛ عند أغلب كتاب هذا التيار . حيث اتخذوا منه موقفا مترددًا ؛ فلم يسرفوا فى الأخذ بكل عناصره الفنية ، التى تفصل القصة القصيرة عن أصولها التقليدية عند الرواد الأعلام . وإنما استعانوا بأدوات معينة فى « بعض » القصص ؛ دون تفريط فى الأسس القديمة المعروفة . ودون تجريب لهذه الأدوات فى « كل » القصص التى كتبوها . ومن ثم كانت « وسطيتهم » التى أشرنا إليها .

● وفى ضوء هذا المعيار كان موقفهم الفنى من الشخصيات المحورية التى لعبت دور البطولة فى قصصهم القصيرة . فقد حرصوا على الالتزام بعددٍ من الأساليب الفنية عند تقديم هذه الشخصيات . واللافت أن هذه المحاور أو تلك الدوائر لم يفكر فى الثورة عليها أو الخروج من حدودها واحد منهم . وهى - من ناحية أخرى - أساليب فى رسم ملامح الشخصية الفنية ، توفر أغلبها عند الكتاب الذين سبقوهم من الرواد الأعلام فى كتابة القصة القصيرة ؛ أو عند رفاقهم من أبناء المرحلة ، وممن نشروا قصصهم القصيرة فى الستينيات .

يجتمع لدى محفوظ عبد الرحمن عدد من تلك الأساليب . إنه يقدم إبراهيم ، وعبده ، فى قصة « فى آخر الليل » - مجموعة « البحث عن مجهول » من خلال الفعل والحركة . أمَّا شعبان فى قصة « الحافة » - نفس المجموعة - فإنا نتعرف إلى أبعاده الفكرية والنفسية والاجتماعية ، أثناء الحوار مع الآخر ، وكذلك سليم فى قصة « السور » . بينما تقدم الأم فى قصة « التوت المر » من خلال حديث الآخرين عنها . ولا يختلف الأمر بالنسبة لشخصية عم يحيى فى القصة التى تحمل العنوان ذاته . أمَّا الشخصية المحورية فى

« الملح الذى نزرعه » فإنها تقدم للقارىء بواسطة حديثها عن نفسها أو حديثها لنفسها ، أو حديثها مع نفسها فى حوار داخلى غير مسموع . وقد يكون حديثها عن نفسها بصوت مسموع ؛ فى « شىء يباع » . أو أن الكاتب هو الذى يستبطن المشاعر الذاتية الداخلية للشخصية ؛ فيسلط الضوء قويًا على جانب من جوانبها المظلم .

هذا الأسلوب الأخير قد يكون مباشرًا ؛ لكنه هو الأسلوب الغالب على أية حال . إن ابراهيم فى قصة « الخوف » : (شرب إبراهيم حتى لم يعرف رأسه من رجليه ولكنه كان لابد أن يعود إلى قريته - كفر العيص - فأمه لا يمكن أن يجيئها نوم طالما هو لم يعد . وسار فى أمان الله ، وهواء الليل البارد يجعله يفيق شيئاً فشيئا ، حتى وصل إلى قرب القيراطين اللذين يملكهما حسنين أبو طوق . وعندئذ أحس به إبراهيم فجأة بأنفاسه اللاهثة ، وعينيه اللامعتين كأنهما حبتا ندى على عود ذرة فى طلعة الفجر .. كان ذئبًا عاليًا كالكلب الكبير .. فى حجم سبع الليل الذى يملكه شاهين .. وقال إبراهيم لنفسه إن الحكاية لا أصل لها ، وأنه « تقل فى العيار شوية » ، فتهيأ له أن هناك ذئبًا . ولكنه تأكد من وجوده عندما التفت إليه . ياسلام .. إنه فى حجم الخروف الصغير .. وصمم ابراهيم أنه لو نجا منه فإنه سيحكى الحكاية فى القرية ويقول إنه كان كالجحش الصغير .. وسيصدقونه بغير شك .. وبرغم أن إبراهيم لم يكن فى وعيه ، وكان الأحرى أن يستبد به الخوف ؛ إلا أنه لم يكن يتوقع أن يموت . كان يعتقد أنه سينجو ، لم يكن يعرف السبب .. لعله لا يريد أن يموت .. سيكون هناك حساب وعذاب .. وهو « عمره ماركعها » .. وضايقه التفكير فى الموت .. ليته يصلى .. وليته ما كذب .. وليته ما خدع الناس وأفطر رمضان فى السر .. وليته استمع إلى نصائح زميله الشيخ عبد العظيم الذى كان يقول له كل يوم وهو يعبث بلحيته الصغيرة : - ماتيجى تصلى معانا الضهر ياسى ابراهيم . « ياريتك يا ابراهيم يا ابن صفية كنت صليت وصمت .. ماكنتش تخاف م الموت » ص ٧٢ ، ٧٤ مجموعة « البحث عن المجهول » .

واستنادًا إلى وجهة نظر خاصة بالكاتب ، وحرصًا على أن يقدم نماذج متباينة السلوك والأفكار والمشاعر والتكوين والطباع ؛ نجده يدفع بهانىء فى قصته « أربعة فصول شتاء » على هذا النحو :

(وهانىء صديق قديم رغم أننى أكبره سنًا بسبع سنوات . كانت أمى هى الصديقة الوحيدة لأمه فى كفر الزيات .. وأورثت الست ثريا ابنها هانىء كثيرًا من صفاتها ، حتى فى طريقة كلامه وتفكيره . وقبل ذلك أورثته عيونها العسلية الصافية ، وفمها المتورد

البض . أنا أفهم فى الجمال - رغم عدم اعتراف الكلية بى كفنان - وأستطيع أن أقول إننى لم أعرف شابًا له عينان مثل هاتين العينين - وأنا أفهم الناس - رغم عدم اعتراف سوقى وهانىء - وأستطيع أن أقول إننى لم أر إنسانًا يجد أمه كما يفعل هانىء . وعندما كنا جالسين فى الأوبرا . كان يجلس فى خجل كأنه عصفور) ص ١٠ - ١١ مجموعة « أربعة فصول شتاء » .

إنه نموذج الشخصية الانطوائية ، المثالية ، السلبية فى كثير من الأحيان ، القلقة ، الخوافة ، « كأنه فقد إيمانه » ١٣ ، أو كأنه « ساذج غر » ١٤ ، (لم أر ابنا أحنّ منه على أمه . لكنه أصيب بإغماء عندما عرف أنها مصابة بالسرطان . فى اليوم التالى أتى . أصيب بالإغماء مرة أخرى . تغير تمامًا عن ذى قبل . أخذ يصرخ بدون سبب . أحيانًا يبكى بعنف) ١٨ ؛ (كنت أحس أن هناك شيئا مرعبًا يكمن فى أعماقه .. أصبحت أخشى عليه من الجنون ..) ٢٢ .

على النقيض من هذه الشخصية تتشكل شخصية هنداوى (وأبشع من عرفت من الرجال الوحش الآدمى الدكتور عزيز هنداوى . فى البيت عندما يخلع حلته والصديرى والكرافت والنظارة الطبية . ويلبس البيجامة الفضفاضة عليه أبداً - بسبب عدم تناسق جسده - يصبح وحشاً حقيقيا . وبمجرد أن يتكلم تذوب رقة الحضارة ، وسنوات كمبريدج ، وشهادة الدكتوراة ، وتتناثر على لسانه أفحش الكلمات وأكثرها انحطاطًا . وكان مجنونًا لا أدرى متى ينفجر فجأة فى النجار . كان يبتسم ثم بعد لحظات يحطم كل شىء) ٢٤ ، ٢٥ . مجموعة « أربعة فصول شتاء » .

وظل محمد البساطى يدور فى نفس الدائرة ، ويستخدم ذات الوسائل والطرق ، فى تعامله مع الشخصية المحورية ، أو فى موقفه من شخصية البطل ، واختياره لها ، وتقديمه إياها فى القصة القصيرة . ولعلنا نلحظ تطورًا بسيطا جزئيًا ، ويتمثل فى اختيار الكلمات ، وقصر الجمل ، والاختصار الملحوظ فى الصفات والتشبيهات والنعوت التى كان ينعت البطل بها فى بداية مشواره مع القصة القصيرة .. وربما يكون الدافع وراء ذلك أنه يتجه للانطباع والمشاعر وليس الملامح الخارجية أو الحركة الثابتة الجامدة .

ولعل ارتباط محمد البساطى ببيئة واحدة ، هى بيئة القرية المصريه ، فرض عليه الاتجاه نحو الشخصيات التى تعمر هذه البيئة ؛ تلك التى يراها ، أو يسمع عنها ، أو يتعامل معها ، أو يتأثر بها . وخصوصا أولئك الذين يمثلون القيم والتاريخ والموروث ، ويحفظون الحكايات والقصص ، ويلمون بالأخبار القديمة ، ويعرفون شخصيات كثيرة

جداً : العجائز . لدرجة أننا نرى سيطرة الشخصيات التى بلغت أرذل العمر على عدد كبير من القصص ؛ وكأنها المحور الرئيسى لها . العجوز الفقيرة فى قصة « على جانب الطريق » مجموعة (أحلام رجال قصار العمر) . العجوز الصياد فى قصة « الصياد » من نفس المجموعة . العجوز التى تحمى أطفال القرية وتتيح لهم فرصة الاستحمام وأكل التوت من شجرتها فى « التوت البرى » مجموعة (هذا ما كان) . وفى قصة « لقاء » من هذه المجموعة ، نجد اثنين ممن بلغا آخر مراحل العمر ، يلتقيان بعد طول غياب . وفى قصة « الرحيل » ضمن نفس المجموعة عجوز وزوجته يرحلان من أرض لم يجدا فيها رخاء ، وكانا قد وعدا بذلك .

ومحمد البساطى لا يشغل بابتداع وسيلة فنية جديدة يقدم من خلالها شخصية البطل أو شخصياته على العموم . وإنما يكتفى بأن يسير فى الطريق الذى عبَّده آخرون ممن سبقوه . إنها لا تختلف عنهم فى كثير أو قليل . فحامد أفندى فى قصة « طريق المحطة » – مجموعة الكبار والصغار – يقدم بطريقة مباشرة ، واضحة ، تحتفل بالمظهر الخارجى ، والسمات البيولوجية ؛ (وحامد افندى فى الخمسين من عمره .. ومنذ أعوام طويلة وهو يقوم بالتدريس فى مدرسة البنات الأولية .. وأغلب النسوة فى القرية يعرفنه . ويحملن له ذكرى طيبة . فقد كن يوما تلميذات فى المدرسة ولم تكن إحدى الأمهات لتقول إن ابنتها فى مدرسة البنات ، بل تقول إنها فى مدرسة حامد أفندى فهو المدرس الوحيد الذى ظل فى المدرسة منذ إنشائها . وقد قال الناظر يوما للمدرسين حين كانوا يتندرون على إهمال حامد افندى لملابسه « إنه يشبه المدرسة إلى حد كبير » فمرور الزمن قد رسم ظلاله الرتيبة على مبنى المدرسة ، حتى أصبحت كعجوز تضم أحفادها بين أحضانها . وتطل على القرية بجدران كئيبة ساحبة اللون . ولم يبق لها من الأيام الماضية سوى حامد أفندى وشجرة توت بجوار البوابة الكبيرة) ٦٠ .

والحاجة نفيسة فى قصته « حجرة المرحوم » : (امرأة عجوز .. وجهها أبيض ساحب .. رفيعة .. ممصوصة .. تلبس عادة جلبابًا أسود .. يظهر ساقين نحيلتين كأعواد الحطب .. منذ عشرين عامًا ، أى منذ تم بناء البيت ، وهى تقيم فى حجرة فوق السطح ، تلتصق بها حجرة تشبهها كان يسكن فيها « المرحوم » ابنها الأصغر ، أما ابنها الثانى السيخ « أحمد الحلو » فهو يقيم فى شقة بعيدا عنها ، ولقب « الحلو » اكتسبه فى حياته كبقال ، ولا يدرى هو أو غيره كيف أطلق عليه) ٧١ .

كما أن « العيسوى » فى قصة « ابن البلدة » .. مجموعة (منحنى النهر) : (يجلس العيسوى وقد أحكم ياقة الجلباب حول رقبته ، وأزاح الطاقية عن مقدمة رأسه

الصلعاء ، ومن الجيب الصغير العلوى تتدلى سلسلة الساعة الفضية . كان نحيلاً جاف العود ، ويداه نظيفتان ذات أصابع طويلة رقيقة ، ومن حين لآخر يبلل شفتيه برشفة من كوب ماء بجواره . ويصيح بأولاده حتى لا ينفضوا الأشياء بقوة ، وأمامه على المنضدة دفتران بغلاف سميك ، وفى الدرج نصف المفتوح ظرف كبير به دفاتر الكمبيالات) ٨٢ .

وأم محمد فى قصة « عودة » : (عندما تخرج من البيت وتسير وسط الحقول ، وجلبابها الأسود الحريرى يلتف حول جسدها ، والطرحة السوداء ترفرف وراءها ، ومنديل الرأس الأسود المطرز بترتر بنفسجى ، وصوت الشبشب فى قدميها . كانتا نظيفتين دائما . تدعكهما بالحجر كل صباح . ويرى كعبيها عندما تصعد الفراش فى لون الجزر) ٤٤ . مجموعة (منحنى النهر) . كذلك الحال بالنسبة لشخصية سالم أفندى فى قصة « الخطأ » ، وشخصية زوجة الرجل المريض فى قصة « بائع الجمال » . وثمة شخصيات أساسية فى قصة « مسوار قصير » قدمت من خلال الحدث الرئيسى . وفى قصة « المولود والبحيرة » نعرف الشبراوى من حواره مع التومرجى .

وهناك طارق فى قصة « الهروب » - مجموعة الكبار والصغار - يقترب منا لحظة بلحظة ، منذ بداية الليل ، حين حاول أن ينام حتى نهض فى الصباح . أى أن حركة الشخصية ، ونمو هذه الحركة وتصاعد الفعل والتفاعل مع الشخصيات الأخرى : الأب ، والأم ، اتخذت وسيلة لتعريفنا بها .

أمَّا « المغاورى » فى قصة « ثلاث درجات » فإنه قريب الشبه ببطل يوسف إدريس فى « سغلانة » وفى « أبو الهول » وفى « أرخص ليالى » لاتفاق أسلوب التناول والمعالجة ، واختيار الموضوع . إذ إن التشابه واضح جدًا .

يأتى إلينا « مغاورى » على هذا النحو : (انتصف النهار و« المغاورى » لايزال يجوب شوارع القاهرة . عندما يشعر بالتعب يميل إلى أقرب رصيف ويفك حبل العربة المشدود حول رأسه ، ويدعك قدميه الملتهبتين من أسفلت الطريق ، ثم يحنى رأسه ويتحسس انتفاخا صغيرا فوق جبهته ، ويستدير بنظرة ناحية الحبل المعلق بالعربة . ويضحك ، ويمد يده فى جيبه ، ويخرج نص فرنك يقلبه بين أصابعه ثم يرمى به إلى أعلى ويلتقطه قائلا :

- حاتعمل إيه والاّ إيه يامنحوس ! ويحاول المغاورى أن يفكر ، ولكن رأسه لا تحتمل التفكير ، فهى متعبة ملتهبة بالصداع والشمس الساخنة ، ويقترب من بوابة الحديد ، ويدير بصره فى الساحة الكبيرة ، وينتظر ، وينتظر ، ثم يسحب العربة ويدب فى تعب

مرة أخرى . وقد ينزلق الحبل إلى رقبته فلا يكلِّف بإعادته لمكانه ، وحين يحس بجلد قفاه يكاد ينسلخ يمد يده فى ضيق ويجذب الحبل فوق العمامة المتسخة ، ويشعر أنه جائع وعطشان ، وريقه ناشف مملوء بالتراب ، ومزاجه عايز تموينه - ولكن النص فرنك حيعمل إيه والا ايه ؟ الأحسن أن يصبر ، والحكاية شيلة واحدة ، مفيش حاجة ببلاش . يا مغاورى ، كل حاجة لها تمنها . معاك فلوس كان منها . آه يامغاورى ما يعيب الرجل إلا جيبه . وتمر ساعة وأخرى ، والمغاورى لايزال حائرًا وسط الشوارع ، ورأسه الملتهبة بالصداع قد انشقت فيها فجوة كبيرة ، راحت الأفكار السخيفة تتخبط فيها حائرة ، والحبل قد شعر هو الآخر بالتعب . فاستراح فوق الانتفاخ البارز فى جبهته . ويمر المغاورى بالمحلات ويسأل « توصيلة » ! ولكنه سألهم اليوم أكثر من مرة ، وينعطف إلى شارع الجمهورية ، ويقف أمام محلات الدغيدى للأدوات الصحية ، ويطل برأسه داخل المحل ولكن الكاتب الصغير يمط شفتيه ، ويستدير المغاورى . وفجأة يرتفع صوت : استنى ياعربجى . المشوار بسيط . يقدر يوصلهم ، موش كده ياراجل ؟ . ويصيح المغاورى : أوصلهم وأوصل أبوهم . ويندفع داخل المحل ، ويحمل ثلاث قطع رخام إلى العربة ، ويفك الحبال ، ويربط ، ثم يستدير فى نشاط ويقول : العنوان يافندم . ويتسلم ورقة صغيرة ، ويمسك طرف الجلباب بأسنانه . وينطلق . ويحس المغاورى أن كل شىء الآن على ما يرام ، الأستاذ لم يتفق على الأجر ، فيمكنه أن يطلب ما يشاء عندما يصل ، ويضحك المغاورى ويتمتم من بين أسنانه : - هانت) ص ١١١ - ص ١١٣ مجموعة (الكبار والصغار) .

أعتذر للقارىء إذ بلغ النص المستشهد به مطولاً . وقد يكون هذا الأمر معيبًا - علميًا - وهو ما أسلم به دون مراوغة أو تحايل . لكنى - مع ذلك - رغبت فى أن يكون هذا النص القصصى بين يدى القارىء المعاصر الذى قد لا يتوفر له مثل هذا الخطاب بشكل أو بآخر . حتى أترك له حرية التعليق ، والكشف عن المتشابه ، والوصول إلى إشعاعات يوسف إدريس ، فى قوتها وتسللها وكمونها ثم جسامتها وخطورة تواجدها بكثافة . يضاف إلى ذلك أن هذا النص جزء من بناء الخطاب الكلى - القصة القصيرة . ومع ذلك فإنه عند الكاتب الفنان الذكى يرقى - هكذا وكما هو الآن - إلى مستوى عمل فنى كامل ناجح . لا يحتاج إلى زيادات وجزئيات وأشياء جانبية . فما بالنا والكاتب - محمد البساطى - يستطرد لينثر أربع صفحات من القطع الكبير ؟!.

ليست القصة القصيرة مقالة توضيحية . ولا هى بالسيرة التامة للشخصية . ولا هى تحقيق صحفى مصور . كما أنها ليست سجلاً فوتوغرافيا لشخصيات أو أحداث أو

محادثات ، تمت بالفعل . ولا هى بالوصف المطول لحالة نفسية . ومع ذلك فإنه من الممكن أن تتضمن القصة القصيرة أى شىء يحدث فى الحياة ؛ بالانتخاب الواعى ، والاختيار الفنى الدقيق ؛ وبتحويل ذلك كله إلى واقع فنى صادق قد يسهم التخيل فى صياغته . ولعل ذلك يتوقف - من زاوية أخرى - على الأسلوب الذى يتوسل به الكاتب عند استخدام مادته . فلا مجال لتتابع الأحداث ، أو لتراكم الحقائق ، أو لكثرة الشخصيات . إن القصة القصيرة الفنية تستحضر مادتها داخل إطار ينقل تفسير الكاتب للحياة ، ووجهة نظره فيما يصطرع داخلها .

وهناك الشىء الكثير الذى يترك أمره لتقدير القارىء . إذ إنه يتم إسراكه فى حذق وتطور . يجب أن يعطى القارىء فرصة للثقة بأنه يمتلك قدرًا كبيرًا من الذكاء يجعله يفسر الموقف بشكل صحيح ؛ ويتيح له إمكانية تجميع المفاتيح بعضها مع البعض . إن على كاتب القصة القصيرة أن يعى كيف يختار ، وماذا يحذف ؟ وطريقة التوليف ، والصياغة ، ثم التأثير . حتى يتوصل إلى إنتاج قصة قصيرة جيدة . ولن يتم ذلك إلا إذا عرف ماذا يفعل ، وماذا يريد ، وما هو الجوهرى ، وما هو الزائف ، وماهى الموجودات بطريقة ديناميكية .

هل لنا - بعدئذ - أن نصدق أن أمثال محمد البساطى قد كتبوا قصصهم القصيرة ليتجاوزوا قصص يوسف إدريس : بما تحمل من رؤى ، وشخصيات فريدة ، ومواقف فنية محبوكة ، وفكر ثورية متقدمة ، وبناء هندسى فنى قوى ومتماسك ؟!.

يقوم الحوار فى قصص بهاء طاهر بدور مهم فى تعريفنا بالشخصية . فهو يكشف عن نفسية البطل وسلبيته ولا مبالاته فى قصة « المطر فجأة » . وحوار البطل مع الأم ، ومع الأخ ، ثم مع جارته فى السينما ، يحدد لنا أبعاد الشخصية المحورية التى تنهض برواية النص القصصى باعتبارها تحتل موقعًا متميزاً فيه « المظاهرة » . وعلاقة اللاتفاهم ، واللاتواصل ، واللا توافق ، أو اللاحب ، بين كل من البطل والبطلة فى قصة « بجوار أسماك ملونة » تتحدد بالحوار ؛ وبه وحده ، عنصرًا فنياً لم يتوسل الكاتب بغيره . وهو ما نجده فى قصة « الأب » .

وسيلة ثانية وإن كانت غير متكررة فى نماذج كثيرة من القصص . هى تقديم الشخصية من خلال درجة مساهمتها فى « الفعل » كما هو فى قصة « نهاية الحفل » . وتأتى طريقة تقديم الشخصية بواسطة حديثها عن نفسها ، أو عن الآخرين ، فى قصتى « اللكمة » و« الخطوبة » .. حيث البطل العاجز غير المدرك ، السلبى ، الذى لا يفعل شيئًا ؛ وإنما يتلقى أفعال الآخرين ؛ لعدم وثوقه فى قدراته وإمكاناته . أو لخوفه الكامن

فى أعماقه . أو لتضافر مجموعة من العيوب النفسية والأخلاقية والاجتماعية مما يؤدى به إلى عدم القدرة على التكيف الاجتماعى ، أو على الفعل الإيجابى المثمر .

وإن كان بهاء طاهر لا يلجأ إلى وسائل وحيل العبث والتجريد واللا معقول ؛ كى يشخص لنا بطله ، ويرسم لنا ملامحه ، ويحدد حركته ، ويستقرىء أفكاره . إنه يختار بطله من واقع الحياة فى مجتمعه ، وكل ما يصدر عنه من سلوك أو حركات ، لا خروج فيها على المألوف . وكل حرف ينطق به يجرى على ألسنة الكافة ، فى ترتيب وتنظيم . ولا يوحى إلاّ بما حدد له من دلالة . وبما عرف عنه فى تاريخ اللغة . وهذا يدفع بنا إلى رفض التفسير الذى أكده غالب هلسا فى مقال بعنوان « الأدب الجديد ملامح واتجاهات » المنشور فى (جاليرى ١٩٦٨) - ابريل ١٩٦٩ ؛ تعقيبا على قصة « الخطوبة » لبهاء طاهر .

يبالغ غالب هلسا حين يزعم (أن هذه القصة تحتوى على جميع سمات الاغتراب فى الأدب المصرى الحديث من إحساس بعبثية الوجود ، إلى السخرية بالذات حتى الإهانة ، والتى هى تعبير عن تهاوى الأبنية العظيمة والرومانسية التى بنيت ثم تهاوت وفقدان الإحساس بمنطقية الواقع . والقصة تحمل أعنف وأقسى احتجاج على وضع إنسانى يتطابق فيه قانون الجماعة مع قانون الطبيعة . هذا القانون الذى يحدد دور الإنسان كذرة تائهة فى كونٍ لا متناهٍ) ص ١٢٠ . بل يصف البطل الإنسان بأنه (متهم ، ومدان ، بعد تحقيق شكلى - بغض النظر عن صحتها - تتجمع ضده حتى قبل أن يولد . إنه يخضع لقانون قسرى ينفذ بتعالٍ وقسوة . والإنسان أمامه أعزل من أى سلاح . إن الضغط الرهيب لهذا التعقب المستمر ، ورصد كل حركة وسكنة ، والمعلومات المشوهة والكاذبة تنفذ إلى كيان الراوى واضعة إياه بين خيارين : تحطيمه تحطيمًا تاما ، أو الخيانة خيانة كرامته والاعتراف بأنه مذنب دون أن يرتكب ذنبًا) .

لقد حول الناقد الحدث العادى المألوف إلى ما يحلو له وما يرتاح إليه من صفات تجعله بطلًا عبثيًا وجوديًا ، وغدا والد الفتاة التى ذهب البطل لخطبتها : سلطويا ، ومتجسساً ، كاتبا للتقارير ، جامعا للوثائق ، جلادًا ، هو القاضى وهو ممثل الإدعاء وهو الجلاد المنفذ للحكم . هو المشرع وواضع قوانين الظلم والقهر والسجن وخنق الحرياتٍ وشنق الأصوات المتفردة . هذا اللون من النقد ابتعد عن النص : روحًا ومضمونًا ومفردات وأنظمة . بل إنه هوَّم حول أفكار غريبة عن الموقف ، والشخصية ، والواقع الاجتماعى ، وما يؤمن به الكاتب . وقد يأتى هذا التفسير الغريب بنتائج عكسية ، تدفع القارىء والدارس معًا إلى الابتعاد عن الكاتب ، وإلى عدم تضديق الناقد وربما

السخرية من تحليله . ومن ثم فإنه يخطىء من حيث أراد أن يصيب أهدافًا مرسومة .

إذ كيف يتوافق هذا المدخل مع موقف يشهده واقعنا يوميًا . ذهب الفتى المحب لخطبة محبوبته . فإذا بوالدها يشير إلى أنه يعرف بعض المعلومات المتصلة بالفتى ، والتى يجدها بعض الآباء ضرورية حتى يكونوا على بينة من أمر زواج بناتهم . وقد وصف الأب الشاب بأنه يشرفه أن يطلب يد ابنته ، وأنه إنسان عاقل يستحق كل خير . وأن ابنته « ليلى » كلمته عنه أكثر من مرة . وأنه سأل عنه « وأنا أعرف الكثير من البيانات الكثير من البيانات » ص ١١ . عندما كان فى الجامعة ، وإقامته عند خاله ، ثم إقامته وحده .. وألح على اعتباره والداً له . والأرض المكتوبة باسم الوالدة ، والخلاف حول الميرات ، وغير ذلك مما يستند إليه الآباء فى رفضهم أو قبولهم لمن يتقدمون للزواج من بناتهم !!.

ويواجهنا الكاتب فى عدد لا بأس به من القصص بأنه هو الذى يصف ملامح البطل : ويحدد سماته ، ويذكر طباعه وماضيه ويتابعه فى حاضره . إذ إنه يعرفنا كنه الشخصية ، وطموحها ، وهمومها ، ومشكلاتها مع الآخرين ، فى « الصوت و لصمت » حيث العلاقة المفصولة بين الأم وابنتها . وفى « بالأمس حلمت بك » . وهو الذى يقرب إلينا سامح وسمير وحسان والمدير فى قصة « النافذة » . والأم والعم حامد وسمير ومدحت وماجد وليلى ومنى وأحمد فى « فنجان قهوة » . وهو الذى يصف لنا « سندس » الحلبية : (دخلت سندس من عتبة الدار تسبقها قدمها اليمنى وقالت : بسم الله الرحمن الرحيم . الخير لأهل الخير .. كانت تحمل على رأسها صندوقها العتيق تسنده بيدها اليسرى ، بينما تتدلى من كوع اليد نفسها ، ربطة قماش كبيرة معقودة ، وكانت تمسك بيدها اليمنى عصاها الطويلة . توجهت إلى أم إدريس التى برز نصف جسمها النحيل من الغرفة . وضعت صندوقها وربطتها وعصاها على الأرض ، واندفعت تمسك يد أم إدريس وانحنت عليها تريد أن تقبلها . دفعتها أم إدريس فى صدرها ، وهى تجذب يدها بقوة ، وتقول :

– ابعدى يا كافره ، لا تحمليني ذنوبك . جبيبة يعني ؟ اكتفت سندس بأن مالت ، وقبلت كتفيها ، وقالت وهى تجلس على الأرض أمام باب الغرفة المفتوح فى صحن الدار المشمس :

– أى والله حبيبة ، ويعلم ربى) ٤٢ ، ٤٣ – مجموعة (بالأمس حلمت بك) .

فى كلمات قليلة جدًا ، يقدم لنا ابراهيم أصلان شخصيات ذات ملامح ثابتة . لكنها لا

تعبر عن خصوصية وتمايز ؛ وكأنها أصبحت ثابتة ومتكررة وواحدة فى كل القصص القصيرة التى كتبها . رجل بدين . رجل نحيل . شاب نحيل أسمر . « امرأة عجوز ضئيلة الحجم تقدمت فى خطوات ضيقة من منضدة فى منتصف المشرب » ٨٥ ، « عجوز راح يتقدم داخل المشرب يتكىء على عصاه » ٨٧ ، « شابٍ جهير الصوت ممتلىء وشعره خشن ومكوم على رأسه . وكان الجالس أمامه شابًا نحيلاً أسمر اللون » ٣١ . « التفت الرجل البدين خلف امرأة كانت تعبر الطريق بطراوة ورداؤها يكشف عن جزءٍ كبير من ظهرها . ابتسم الرجل النحيل ولم يرد » ٢٣ .

« قال البدين وكان يرتدى قميصاً وسروالاً ويضم إلى صدره مجموعة من اللفافات » ١٨ . « كان ذلك الرجل النحيل يرتدى حلة رمادية خفيفة ، وفى يده جريدة مطوية ومقدمة رأسه خاليةٍ من الشعر » ١٧ « فى النصف الأخير من الليل ، وقف رجل ضئيل الحجم يرتدى معطفًا أسود على حافة الشاطىء وألقى بنظرة شاملة على ميدان الكيت كات » ٧ .

هكذا لا تغيير فى الشخصيات ؛ ولا تجديد فى رسم قسماتها وملامحها . ولا توجد أية دلالة فكرية أو رمزية أو طبقية على ولعه بهذه الشخصيات : ودورها فى المجتمع أو فى القصة . المجتمع المصرى لا يخرج الناس فيه عن حدود البدانة ، أو ضآلة الحجم ، أو النحافة ، أو العجز ، مع سمرة اللون ، وخلو الرأس من الشعر ، وارتداء القميص والسروال ، والمعطف الأسود شتاءً . وقد ذكرنا من قبل أنهم نائمون ، أو مالت رءوسهم على الأكتاف ؛ أو يلقون نظرة على الشاطىء أو يمعنون النظر فى ميدان الكيت كات بإمبابة . مع ملاحظة أن الشخصيات المشار إليها - جميعا - هى الأساس فى جميع قصص مجموعة (بحيرة المساء) . وهى سلبية ، ضعيفة ، علاقتها بالواقع المحيط علاقة واهنة وتصويرها على هذا النحو يفقدها أن تكون رمزاً لشىء ، لأنها افتقدت كثيرا جدا من الإيجابية ؛ والوعى العميق بما يدور فى أعماق المجتمع : سياسيا وفكريا واقتصاديا واجتماعياً . وكان من المتصور أن تكون هذه الشخصيات أداة لتجسيد الفساد الكائن فى المجتمع ، والسوس الذى ينخر فى أوصاله الممزقة .

ورغم أن الكاتب هو الذى يتحمل مسئولية تقديم الشخصيات من زاوية الرؤية الخاصة به ، أو من خلال انطباعاته الخاصة به ، فإنه فى قصة « الطواف » يجعل الشيخ عبد العزيز فى حالة فعل وحركة ، يقول : (هزَّ رأسه واتسعت ابتسامته ، وابتعد عنى خطوات . خلع جلبابه ووقف أمامى عاريًا من كل شىء دون أن ينظر إلى . طوى الجلباب بعد أن وضع الرسالة بداخله واتجه إلى سور انصلى الملابس للمياه وتخطاه وهو

يستند عليه بيده الأخرى وهبط إلى الترعة وراح يخوض داخلها وقد رفع ذراعه الذى يحمل الجلباب إلى أعلى . رأيت الماء وهو يعلو ركبتيه ويصل رويدًا إلى ما قبل كتفيه ثم وهو ينحسر ثانية عن جسده . تسلق الجانب الآخر ووقف أمامى وهو يعطينى ظهره المبتل وارتدى جلبابه وراح ينحدر وينحرف بين الحقول حتى غاب عن عينى تمامًا) . ١٤٦ - قصة « الطواف » مجموعة (بحيرة المساء) .

وفى قصة « الجرح » يقدم شخصية المرأة بإبراز تقاطيعها ، وملامح الوجه ، والشعر ؛ ملتحما مع حركتها الخارجية وردود أفعالها ، وإيقاعها الإيجابى فى الموقف الذى رسمه الكاتب : (كانت تقف بثوبها الأسود اللامع ، ووجهها الصغير ، وعينيها الكبيرتين الصافيتين . وكان شعرها مطروحاً إلى الوراء وصدر الثوب مطرز بشريط أخضر يبدأ من عند الكتفين ويلتقى بين نهديها الملتئين . وبينما أنا أستدير لأدخل قدمى فى الخف الصوفى الأبيض ، رأيت على الجدار المقابل ، نتيجة العام الجديد . تأملتنى قليلا . مدت أناملها الدقيقة ، وأمسكت بالثوب المنسدل . رفعته عن الأرض ودارت من حولى . شعرت بنهدها وهو يلامس مرفقى فى بطء وعندما تقدمتنى لترتقى الدرجات رأيت شعرها مدلى على ظهرها فى ضفيرة غليظة حالكة . كنت أتلمس طريقى فى حذر مقتفيا حفيف ثوبها القريب . وما إن راح الوقت يمضى حتى وصلنا إلى دهليز طويل متسع . انحرفنا داخله مرة ، وأخرى . وصعدنا درجات عريضة ، أوصلتنا إلى دهليز أكثر ضيقًا وأقل ظلمة . وبينما نحن نتقدم ، أدارت وجهها إلى الوراء ورأتنى ، ثم واصلت خطواتها فى صمت) ١٣٧ - ١٣٨ مجموعة (بحيرة المساء) .

المجموعة الثانية لابراهيم أصلان (يوسف والرداء) يحدثنا الكاتب عن شخصياته مستخدما ضمير الغائب : هو ، هى . أو ضمير المتكلم : أنا ، نحن . أو ضمير المخاطب أنت ، وأحيانًا يشير إلى البطل على أنه « ولد » ، أو « رجل » ، أو على أنها « الفتاة » ، أو « امرأة » . واللازمة التى لا تفارق الشخصية هنا هى القيام ثم الوقوف أو القيام فالوقوف . فهى فى ص ٢٤ : « قامت واقفة » مرتين فى الصفحة الواحدة . وفى صفحة ٢٥ «قام واقفا » . و« قام هو واقفًا » ٢٦ ، « وقامت واقفة » . وصفحة ٥١ « عندما قام واقفاً » . وفى بعضها الآخر ما سبق أن أشرنا إليه من النوم أو الارتخاء أو الميل إلى جانب وما شابه ذلك .

قد يذكرنا هذا ببعض الثوابت فى شخصيات قصص بهاء طاهر ؛ تلك التى تحمل بعدً نفسيًا وعصبيًا واحداً . هو العجز ، والإحباط ، وعدم الوعى بحالتها أو بوضعيتها لدرجة أن مجموعته (الخطوبة) التى تضم اثنتى عشرة قصة قصيرة ، تسع منها لا يكون

البطل غير أعزب ، وحيد ، يعيش مع أمه ، ويسكن بمفرده ، غريبا أو كالغريب ، لا يعرف شيئاً عن نفسه ، وبالتالى فإنه يجهل ما يتصل بالآخرين ، منفصل عن ذاته وأمه وواقعه ومجتمعه وإرادته التى قد يسلمها لغيره .

لكن الوضع والحال اللذين يحتفظ بهما إبراهيم أصلان لكل أبطال قصصه القصيرة ، يثيران تساؤلاً ملحاً : هل يكتب مثل هذا الكاتب قصصه ، ويرسم شخصياته وأبطاله ، بلا وعى ، ومن غير إدراك لأبعادها ، وظروفها ، وملامحها النفسية والبيولوجية والعقدية والفكرية ، وانتمائها الطبقى الاجتماعى ، وقدراتها الاقتصادية ؟! ألم يخطط لها طريقاً تسير فيه ، وهدفاً تسعى إلى تحقيقه ؟ ألم يضع لها ضوابط فى السلوك والأقوال والحركة والإشارة والنبرة والإيقاع ؟ أم تراه ينسى هوية شخصياته ، فتضيع منه ملامحها ؛ ويتوه زيها ، ويطمس وجودها ؛ فيقدمها مرة ومرة ومرة ؛ متصورا فى كل مرة أنه يخلق ويبتدع جديدًا ؟ أم إنه قد أعدَّ بعض « الدمى » - العرائس ؛ فى أثواب جاهزة ، وألوان ثابتة ، وأحجام متساوية ؛ وجعلها جاهزة ، تحت الطلب ، لاستخدامها هنا وهناك وهنالك ؟!.

وسوف تظل هذه التساؤلات قائمة ، إلى جانب ما قد يضعه غيرنا ، رغم ما نقرؤه تقديمًا لمجموعته (يوسف والرداء) من قِبَل المسئول عن مختارات فصول ؛ أو بقلم الكاتب نفسه . تقول الكلمات المدونة على صفحة الغلاف : (.. وتؤكد هذه المجموعة كلًا من مكانة صاحبها كواحد من أبرز مبدعى جيله - جيل الستينات - فى الأدب المصرى الحديث ؛ وأسلوبه (تشكيله) الفريد ، ليست القصة حكاية ، ولا حتى الفعل الحادث فى الحكاية ؛ إنها استخدام خاص للكلمات ، يجعل الكتابة الأدبية فناً ، فى نفس السلالة الفنية التى تجمع الرسم ، والموسيقى . القصة هنا تجسيد تشكيلى بالكلمات ، من مجموع مدركات الحواس للحظة إنسانية بعينها ، ممتزجًا - هذا المجموع الحسى - بما يحمله العقل - عقل الراوى غالبًا - من ذكريات ، أو تصورات ، أو مفاهيم ، أو مشاعر . أو ممتزجًا بكل هذا جميعًا . الإبداع القصصى عند ابراهيم أصلان ، استخدام خاص لكلمات اللغة ، بوصفها أصواتا مكتوبة تنقل إليك المعانى والمشاعر : معانى التجربة ومشاعر البشر الذين عاشوها - فتعيشها معهم ، ويهتز وجدانك مع الإيقاعات التى وضع الكاتب - بكلماته - أنغامها ! هذه قصص لا تقرأ مرة واحدة ، فهى كرباعيات الموسيقى ، لا تسمح بالغوص فى أعماقها إلاّ مع تذوقها المرة ، بعد المرة . وفى كل قراءة تتجلى معان جديدة لأنغام تجارب الحب : أنغام اللا تحقق ، والأسى - لا

الحزن – الذى تتركه خسارة التجربة العابرة ، والوعى – لا مجرد المعرفة – الذى يخلقه تأملها !) .

إذا كان ثمة ناقد هو الذى كتب هذه الكلمات ؛ فإنه حاكى غالب هلسا فيما قدمناه شرحًا وتحليلًا لقصة « الخطوبة » لبهاء طاهر . بل إنى أزعم أو أظن ظنًا أنه لم يقرأ قصص هذه المجموعة ، ولم يستكمل بعد أدوات رؤية نقدية تستوعب كل إنتاجه . لذا جاءت أحكامه وكأنها مكتوبة عن كاتب آخر ؛ وعن قصص قصيرة أخرى . وما هكذا يكون النقد الموضوعى الجاد المسئول . أمَّا إذا كان كاتب هذه الكلمات قد تَوَهَّم أنها لن تقرأ ، ولن تراجع ، ولن تحلل فى ضوء القصص الموجودة فى داخل الكتاب – المجموعة ؛ وفى إطار حركة القصة القصيرة فى مصر ، منذ بداياتها الأولى حتى الآن ؛ فإنه لا يخدع إلا نفسه ، والكاتب الذى يبالغ فى تقييمه . ولو كان كاتب المجموعة هو نفسه الذى كلف بكتابه هذه الكلمات ؛ فإنى أتصور أنه رسم يوتوبيا لقصة قصيرة لا سبيل إلى تطبيقها أو تأليفها أو إبداعها ؛ وظل يعيش « حلم » تحقيق هذا العالم الحالم الوردى لقصة قصيرة لم يكتبها بعد !.

بينما يقتحم مجيد طوبيا على الشخصية عالمها الخاص : الداخلى والخارجى . وهنا فإنه لا يهتم بالأسم ، أو الطبقة الاجتماعية ؛ ولكن يهمه الفعل الذى يصدر عنها إن سلبًا وإن إيجابا . عندئذ يرمز إلى الشخصية بالضمير « هو » : (وينظر فى ساعته . عندما يكمل هذا العقرب النطّاط خمس دورات كاملة .. ويقفز العقرب الكبير خمس قفزات .. يكون موعد عرض نشرة الأنباء المصورة فى التليفزيون قد حان .. ويظل يرقب الساعة .. ويرثى لحال ذلك العقرب النطّاط . إن ما يقطعه فى دورة كاملة لاهثة يقفزه العقرب الكبير فى قفزة واحدة حاسمة .. بينما ذلك اللئيم الصغير لا يتحرك من مكانه إلّا قيد أنملة لا تلحظه العين العادية .. وينظر بحسد إلى ذلك العقرب الصغير العريض .. ويتنهد . والثلاثة فى ساعتى ! تمتد يده وتدير مفتاح الجهاز . وينتظر وهو يلوح بيده أمام وجهه ليحرك من الهواء الراكد .. لو بيدى الأمر لوجهت من التليفزيون مر العتاب إلى هؤلاء الآباء الذين يهدون لأولادهم لعب الحرب) ١٨ . مجموعة (فوستوك يصل إلى القمر) . وقد يقدم الشخصية بتحديد مهنتها : السائق ، العسكرى ، وهو ما قد يساعد على إدراك قيمها ، وعاداتها ، وسلوكها ، والألفاظ التى تتفوه بها .

وأحيانًا يعرض لنا عددًا من الشخصيات ؛ تواجد كل منهم فى موقف معين ؛ والكاتب لا يريد أن يقف إزاء كل شخصية ليتابع أوصافها ويبلور فكرها ، ويلتقط مشاعرها أو

انفعالاتها . عندئذ نجده يكتفى بما عبَّرت به الشخصية عن رأيها إزاء المشهد الذى تراه أو الموقف الذى وجدت نفسها فيه ، أو الحدث الذى يجرى أمامها . هذه الوسيلة هى التى اتبعها فى قصة « بلا حكمة » - مجموعة (فوستوك يصل إلى القمر) . حيث عرفنا الأفندى المحترم ، والشيخ ، والسيدة الأنيقة ، والمصور الصحفى ، والرجل المعمم ، والقسيس ، وابن البلد ؛ إذ إن لكل منهم رأيه ، وتعليقه الموجز ، الذى يحدد شخصيته فى اختلافها وتباينها عن الشخصيات الأخرى . دون الثرثرة حول تاريخ حياتها ؛ أو المواقف المماثلة التى مرت بها . (انظر صفحات ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢) .

وأحيانًا نتعرف إلى الشخصية ممَّا يدور من حديث عنها يصدر عن الآخرين : تعليقًا على الأفعال ، أو نقدًا للسلوك ، أو تذكيرًا بمواقف مسبقة . وهذا هو أسلوبه الكاشف لشخصيات الأسطى حسين ، الأسطى عباس ، محمود العجلاتى ، الطعمجى ، صاحب المقهى ، الشيخ رضوان ؛ فى قصة « فاتح الكوبرى » .

وفى سبيل تجسيد المشاعر ، وضبط الخلجات النفسية ، وتكثيف الانفعالات الداخلية ، والكشف عن الدوافع الخفية إلى تطور السلوك الخاص بالشخصية ؛ يستخدم بعض الجمل التى تستكمل تصوير الشخصية ورسم ملامحها ؛ لكنه يجعل تلك الجمل بين أقواس ، حتى تبدو كالأضواء الكاشفة لما هو كامن فى ظلمة النفس أو خفايا اللا شعور . مثال ذلك : « كان تعجبه رسمياً لأنه كان ما يزال فى ملابس العمل » ٥٦ ، « ألا من حل أو جواب » ٥٩ ، « ولم أكن وقتها فى حالة تسمح لى بالتأكد إن كان الرقم صحيحاً أم إنه وضع رقمًا عشوائيًا » ٥٨ ، « لم أتعب نفسى بالنظر وقلت إن ذلك من فعل الوهم » ٦٠ ، « لأننى سبق أن أغمضتها » ٦١ ، « فكلما بحثت عن أصلها تشعبت منى الأمور وتعقدت » ٦٢ ، « يبدو أنه كان يتتبع خطاى » ٦٣ ، « لا أذكر إن كنت قد بكيت أم لا » ٦٤ - مجموعة (خمس جرائد لم تقرأ« قصة « مائة مليون نحلة فى الرأس » .

وفى قصص مجموعته (الوليف) يلجأ إلى الحركة والفعل ليقدم الشخصية بواسطتها . ويكثر الإشارة إلى مهنة الشخصية فى قصص مجموعته (الأيام التالية) ؛ فهناك الطبيب ، الطبيبة ، امرأة الدف ، الغجرية . ثم الضمائر : هى - أنا - أخذنا جاءت ، قالت - وتكون سمة العجز الذى قد يتمثل فى العجز الجنسى ، سمة لافتة فى بعض الأحيان : « خمس جرائد لم تقرأ » ، « الجاحظون » - « الغشاء » كما أن الشخصية النسوية توصف بالإيجابية . فالأم ، والزوجة ، والغجرية ، تعطى ، وتخصب ،

وتغرس الحيَاة ، وتتطور بها ، وتقدم الجديد دائماً . وفى المقابل فإنا نجد أبطالاً عصابيين فى « فوستوك يصل إلى القمر » و« الوجه الآخر » و «الرصيد » و« الفأر الذى لم يمت » و« فاتح الكوبرى » و« كشك الموسيقى » .

ولمّا كان « الصوت » هو الذى يميز شخصية « المؤذن » فإن عبدالحكيم قاسم آثر أن يكون هو المفتاح الذى يفتح به مغاليق هذه الشخصية ، لمعرفة سر تأثيرها وهيمنتها وقوتها (وأنت لم تسمع عم الشيخ بكر إذ يؤذن للصلاة من يوم الجمعة . يبدأ صوته رقيقا خفيضاً ، ثم يتحول قويًا دءوبًا متواصل الموجات . ينسرب بين الدور ، يسرح إلى الحقول ، يصل إلى القلوب فى دائرة قطرها ألف ذراع . يجمّع الناس ، يلمهم إلى المسجد الجامع . يلقى الرجال من أيديهم ما يشغلهم من فؤوس أو مقاود بهائم ، يضعون نعالهم تحت آباطهم ويهرعون إلى المسجد الجامع . صوت عم بكر لا يكل ، يظل مترسلاً ملحاحاً والناس يسرعون ويسرعون . ما يكاد عم بكر يختم الآذان مصليًا على النبى حتى يكون الناس قد اكتملوا تمامًا جالسين على الحصر حول عمد المسجد الأربع الضخام . صوت القارىء الذليل يرف بآيات سورة الكهف فى جنبات الجامع ، بطانة رثة لصوت عم بكر الطائر فى سماء القرية منطلقًا من فوق سطح المسجد . لكن الصوتين معاً متفاهمان متبادلان يصنعان تناغمًا يملأ القلب وجدًا . بعد انقضاء الصلاة يخرج عم بكر . وجهه مطبوع فى قلبى . جبينه مترب من أثر السجود . ملامحه حالمة قريرة . عيناه المطموستان خرسا وان كخرزتى عقد رخيص ، لا ينظر ، كأنما أغمض عينيه أنفة – يسعى لا يحذر ولا يرتاب ولا تخبط يداه فى الهواء خبطًا متلمسًا باحثاً عشوائيًا ، بل تلزمان جنبيه فى سكون ، وشفتاه تلتويان فى ألم مبهم واهن عظيم) ١١ ، ١٢ . قصة « قريتى » مجموعة (الأشواق والأسى) .

وفى قصة « السفر » نتابع الشخصية المحورية وهى فى حالة فعل ، وحركة متطورة : (لم تنم ، باتت ليلتها أرقة تتقلب وتنظر للعيال – حينما صاح أول ديك هبت واقفة ، رفعت شريط المصباح فملأ الضوء الغرفة . أخذته من على المسمار وخرجت به إلى وسط الدار . السلة على المصطبة فيها ما خبزته مساء الأمس . لابد للمسافر من الزاد ، فإن خبز البنادر مغشوش . دست يدها فى طاقة الجدار . أخرجت المنديل المعقود على النقود . النقود هى كل شيء ، من ضاعث منه ضاع . قبضت على المنديل ووقفت محتارة ، أخيرًا أحكمت وثاقه فى تكة لباسها ، ها هنا سيكون فى أمان . دخلت مرة أخرى على العيال مبعثرون على الحصير . تأملتهم هنيهة ، ثم زفرت : يا ولادى ! .

أخذت جلباب سفرها الأسود من على وتدٍ مرشوق فى الحائط) ٣٥ ، ٣٦ مجموعة (الأشواق والأسى) .

وقلَّما يحدث تغير فى سلوك الشخصية أو فى طباعها أو فى درجة حدتها وقوتها ؛ نتيجة عوامل نفسية أو بيولوجية ، أو تغيرات داخلية غير مرئية ؛ لكنها قد تجد انعكاسًا لها فى القسمات الظاهرة الخارجية ، وفيما يصدر عن الشخصية من سلوك ، أو أقوال ، ممَّا قد يؤثر فى جذور العلاقة بينها وبين الآخرين . (انظر قصة « غسق » ضمن مجموعة (الاشواق والأسى) ٥٥ .

شخصيات مجموعته (ديوان الملحقات) تقدم تقديماً ذاتيا خالصًا . حين يسجل الكاتب انطباعاته عنها ، وشعوره الخاص بها ، وموقفه الوجدانى منها ، وعاطفته نحوها . وهى تصاغ مصهورة بعاطفته وانطباعه ؛ لأننا عرفنا أن هذه المجموعة تضم تجارب ومواقف ذاتية خاصة بالكاتب . وقد عرف هذه الشخصيات من قريب : فى السجن ، أو فى المستشفى ، أو فى القرية ، أثناء تقديم العزاء أو إبان المشاركة فى تشييع جنازة . وهناك العمة الحبيبة ، والأب ، والأخ . والممرض ، والطبيب فى مستشفى سجن أسيوط الأميرى .

يتعامل يحى الطاهر عبد الله مع شخصيات تبدو كما لو كانت معالم أساسية فى المجتمع من ناحية ، وفى عالمه القصصى من ناحية أخرى . إنه يعرفها حق المعرفة ، ويفهمها كل الفهم . بل إنه يكن لها حبًا عظيما . ويزعم أنها أصبحت أليفة ، تربطها بقارئه علاقة شديدة الحميمية ، والعمق ، حتى أصبح – هو الآخر – عالمًا خبيرًا بها . هناك الجد حسن ، الشيخ موسى ، حزينة ، صفية ، السكير المخمور ، مخالى ، إسكافى المودة ، فهيمة ، تفيدة ، مريم ، وغيرها . حتى صورة الطفل وعالم الطفولة يقدمه لنا وقد حوصر بقسوة لا حدود لها . حيث يتم العقاب الصارم الذى يبلغ درجة القسوة الوحشية عند أقل هفوة يرتكبها الطفل أو الصبية . لأن المجتمع لا يسمح لأى كائن فيه بالخروج عن التقاليد الموروثة التى تكبل القلوب بضراوة وعنفٍ شديدين .

فى هذا المجتمع الخشن ، تنغرس الأقدام الحافية للرجال فى الرمل الساخن الملتهب ، ويصعدون الجبل ، ويضربون أطفالهم حتى تسيل الدماء من أجسادهم . كل شىء فى هذا العالم قاس ، قاهر ، جسور ، ظالم ، مظلم ، متخلف ، تعشش فيه الخرافة ، وتمرح فيه الأساطير ، وحكايات الجن والعفاريت ، والآلهة ؛ ويطحنه الفقر ويأكله المرض ، ويحصده الموت الأسود الذى يحتفى به ، ولا سبيل إلى رفضه أو مقاومته . لا جمال ولا خيال ولا ضياء . فالليل غاب بدره ، والطبيعة لا تتجرد من عرق الإنسان ، ولا تنفصل

عن جلده وأمعائه وفكره وخياله . عناصرها ذات وجه وحشى ، ووقع مخيف ومؤثر ومقبض . (إنها طبيعة مناوئة للإنسان ، توسوس حوله بالشرور وتدهمه بالنوائب ، وتستخف به بالأسرار والغموض . إنها طبيعة بدائية ، غير مستأنسة أو خاضعة للسيطرة والسطوة الإنسانية البدائية هى الأخرى) .. انظر المقال الجيد الذى كتبه رضا الطويل بعنوان « الكرنك القديم رؤية واقعية لعالم متخلف » المنشور بمجلة (الفكر المعاصر) العدد الأول -- مايو ١٩٧٩ ص ٢٠٩ وما بعدها .

لنا بعدئذ أن نتوقع خلو هذا العالم الفنى الذى يقدمه يحيى الطاهر عبد الله ، من الشخصيات العليا أو ممن ينتمون إلى الطبقة الأرستقراطية القديمة ، أو الطبقة البورجوازية ؛ وإنما يقتلع شخصياته من باطن الأرض ، حيث تعيش حياة بطيئة الإيقاع ، وتعانى مشكلات تقليدية تاريخية ، لم تفكر فى التمرد عليها ؛ وتلوك ألسنتها أحاديث مكررة وحكايات محفوظة ، وتتحرك حركة متراخية أقرب إلى خطوات السلحفاة . علاقاتها بالسلطة مرتبطة بعلاقاتها بالفرعون الأعظم وأتباعه ، لا تنافر ولا تضاد ولا تفكير فيها على الإطلاق ، أو فى الثورة عليها . لا صراع بين كبار الملاك وصغارهم . والنسوة قابعات قانعات ؛ اللهم إلاّ أن تلبية الجسد - أحيانا - قد تتخذ شكلاً فرعونيا قننته الأساطير والخرافات ؛ حين كان الأخ يتزوج بأخته . ومن ثم فأننا نفهم السبب فى عدم وجود شخصيات مثل عبد الهادى (الأرض) وزينب (زينب) وغيرهما إمّا من الرومانسيين الحالمين ؛ وإمّا من الفلاحين الثائرين ، أو الفلاحين السياسيين « محمد أبو سويلم » .

البيئة التى تعيش فيها الشخصيات بيئة مظلمة قاتمة ، البيوت من طين ، والأرض مليئة بالشقوق ، والمناخ الذى يتنفّسونه محشو بالخرافة ، والحكايات الأسطورية ، والعلاقات غير المعقولة ، والموروث القابض على الأنفاس ، والتقاليد القابضة على القلوب ، والعقول والعيون والخطوات المشلولة عند المشى . إنهم يقعون تحت وطأة القهر الاجتماعى ، والاقتصادى ، والفكرى ، والأخلاقى . لذا فإنهم فقدوا كل قدرة على التمرد ، والاستقلالية ، والشعور بالأنا والتفرد . لذا فإن الكاتب لم يهتم بتحديد أبعادها النفسية والروحية والثقافية . لأنها تقوقعت فى بطن الأرض ، أو الجب الطينى ، أو قاع التخلف ، حيث تلتقط قوتها اليومى من مُلاك الفقر والجهل والمرض ، ومن متحكمى العادات والتقاليد القاتمة ، المستسلمة ، التعيسة . تقول الدكتورة سيزا قاسم فى مقالها المعنون « المغامرة فى القص العربى المعاصر » مجلة « فصول » - م٢ - ع٢ فبراير ، مارس ١٩٨٢ : (وتنتمى جميع الشخصيات المحورية إلى نمط « المفعول » فهم

يعانون من تدهور المجتمع الفقير ويشكون من المرض والجوع والأمية ، ويشعرون بهذا النقص ويحسون بالدافع إلى تغيير وضعهم . فالشعور بالعوز والإحباط يطحنهم ، وهذا هو الوضع الافتتاحى الذى تبدأ منه الحكاية ولابد أن تتحرك الحكاية نحو تصفية هذا النقص . كيف يتم ذلك ؟ إذا قامت الشخصية بفعل خارق يحقق لها النجاح فإنها ستتحول من نمط « المفعول » إلى نمط « الفاعل » . لكن شخصيات « حكايات للأمير » لا تقوى على الإيجابية ، فتظل دائما فى وضع « المفعول » وعند ذاك تقوم شخصية أخرى بدور الفاعلية . أمَّا الشخصية الأولى فتظل فى دور المفعولية) ١٤٨ .

لقد ربطت سيزا قاسم المخلص أو الفاعل بينه وبين عناصر وشخصيات ليست من نبت البيئة ، ولم تعان ما يعانيه الناس فيها . وبذلك فإنها ألغت مجرد الشعور بالظلم ، والرغبة فى الثورة على الأوضاع السائدة بهدف تغيير المجتمع . وهى تتحدث عن شخصيات مجموعته (حكايات للأمير) وهى من بيئات متباينة . ومع ذلك كان حكمها وكأنما قد صدر عن جميع شخصيات قصص يحيى الطاهر عبدالله . وجعلت دور الفاعل مقرونًا بالكونت الإيطالى فى « من الزرقة الداكنة حكاية » ومرتبطًا بجيش الاحتلال البريطانى فى « حكاية عبد الحليم أفندى » ، والزوجة اليمنية فى « ترنيمة للأمير » وهكذا . فى حين إن البيئة الصعيدية لم تفرز « الفاعل » ؛ لأنها لم تهيىء له الفرصة : فكريًا وروحيًا واجتماعيًا واقتصادياً ، ليمارس حقه المشروع فى التعبير ، والتحرر ، والتغيير . لم تتح له ظروفا تساعد على تنمية الشخصية الإبداعية ؛ والخلق الثورى ، والفكر المتجدد المتطور ؛ والأخذ بأسباب الحضارة والتقدم . ولم تعمل على تهيئة المناخ الصحى لتحقيق الأحلام الاجتماعية ، والطموح الإنسانى فى البناء ، وإعادة تشكيل وصياغة المجتمع ، بما يجعله مجتمعًا متحضرًا إنسانيا .

وقد فطن يحيي الطاهر عبد الله إلى ما تفعله البيئة الصعيدية فى إنسان هذه البيئة . فقدم لنا جابر الذى فقد عقله لعدم قدرته على تحقيق أمل شخصى فى « الوشم » . ومأمون حلاق القرية الذى أودى بحياة الكثيرين ؛ لانتشار الجهل واختفاء الخدمات الصحية ؛ وهو الذى كاد يسلب الحياة من جسد فهيمة . والشيخ العليمى الذى يبيع الأوهام ويقتات بالسحر والخرافة . والشيخ موسى الذى يمتص عرق العباد الفقراء ثمنا لكراماته المصنوعة وخرافاته المزيفة . فالواحد منهم (تأكل ضهره الشمس لغاية ما يتلايم على لقمة يقوم يشترى باكو معسل لمزاج الشيخ موسى ، يحرم نفسه من فردة حمام ولا فرخة مربيها . ويطفحها للشيخ ، وجعتم دماغنا بالشيخ .. الشيخ .. الشيخ .. على مين الشيخ بتاعكم) ٩٠ – مجموعة « ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا » .

وهناك المجذوب ، والعالية ، وابن الشيخ الفاضل ، والأعرج ، والأقرع ، والضريرة . بل إنه يقدم فى « حكايات للأمير » ثلاثة من ذوى العاهات : أكتع يدق على عود ، فيبكى وتر ويضحك وتر . وأخرس يرسم الدنيا بالصرخة والإشارة : دنيا ببحر وشجر وطير وناس . وأهتم ضارب الدف الذى لا نظير له . ولأن يحيى الطاهر عبد الله قد خبر هذه البيئة وإنسانها ؛ فإنه أدرك أن هذا العالم يخفى الرقة والتعاطف الحار فى أعماقه فيبدو سخطه قاسيًا قسوة الجمرة الملتهبة والوجوه والكلمات . ومن هنا استطاع رؤية الوجه الآخر ، فجّسده فى كلمات صارمة صدرت عن الأب العنيف وقد حملت كل معانى العطف والحنان . (سقط كف أبى على صدغى بقسوة أوقعتنى وصنعت خيطًا من الدم كان دافئاً . كنت ملقى على أرض الغرفة التربة المرشوشة بالماء . وكان أبى يسحب نوال من ضفيرتيها ويجرجرها على الأرض . كانت عمتى « شرقاوية » قد جاءت وكانت أختى عواطف منكمشة وملتصقة وممسكه بثوب عمتها . وكان جدى ممسكًا بسيخ ينتهى بحلقة وخطاًف يقلب به الجمر . كان يأمر أبى فى غيظ : اضرب . اضرب يا كامل .. كنت أشعر بطعم الطين فى فمى وجانب وجهى نائم على السطح الترابى الذى لم يعد جافًا . وكان الدم يسيل من جانب فمى ولا يتوقف . وكان ساخنا مازال .. وكانت نوال أختى معلقة من عرقوبيها بحبل مشدود إلى وتد ثبت بجدار الغرفة . وكان أبى يصعد ويهبط بكل جسمه كثور مذبوح . كان يرفع يده ويهوى بعصاة لينة رفيعة ويضرب الجسم العارى . والدم كان يشخب من الجسد العارى ويغطى وجهى ويجعلنى أرى) ٢٥ . رغم هذه المعاملة الوحشية ، وتلك القسوة اللا إنسانية فإن الأب قد غضب لتصرف الأم التى رأت أن الماء والتراب يزيلان آلام الابن : (زعق أبى : ايه ده ؟ قالت أمى : ميه ورماد . صرخ أبى : – أرميه يابهيمة . ادى الولد ميه بسكر . واعصرى كمان لمونتين .. قالت أمى : مفيش لمون عندنا . قال أبى : أطلع أنا أجيب لمون . وانت دوبى السكر فى الميهٔ) ٢٦ – قصة « جبل الشاى الأخضر » مجموعة (ثلاث شجرات كبية تمثر برتقالاً) .

وهو الذى يعى ويضبط انفعالات الشخصية ؛ ويلم بما يكمن وراء سلوكها ؛ لأنه واعٍ بالضغوط الجاثمة عاطفيًا وبيولوجياً ؛ فتندفع الشخصية من غير قصدٍ إلى فعل بعينهً ، يكون تعبيرًا عن البخار المحبوس . وقد نلاحظ ذلك فى قصة « الشهر السادس من العام الثالث » فى وصفه كلا من شخصية مصطفى وأخته فهيمه . يقول : (مصطفى الأصغر – لكنه سيد فهيمة التى تكبره بعامين ونصف عام ، يضربها وتحبه ، الأم موافقةوالأب موافق ، مصطفى حامى فهيمة ومخوفها من اللعب ، مصطفى رجل وفهيمة

بنت ، البنت ثوب أبيض طويل الذيل ، على البنت أن تمسك بذيل ثوبها وتمشى فى الطريق محاذرة – وهل بالطرق غير الوحل والتراب والقش ؟ الصبية مضطرية والليل رفيق الأفكار : هى بنت الأم والأب ، وهو الشقيق البعيد ، وهى تحبه وهو باليقين يبادلها الحب ، فى المرات الأولى كانت تبكى ، بمرور الوقت وقد عرفت طعم اللذة التى يصحبها الألم – كانت تتعمد الفعل المعوج ليضربها فتتصنع البكاء وتشتمه : هكذا تشتعل ناره وتحمى فيضرب بعنف . كان يطلع نخل جبانة النصارى بالليل فى غفلة من أحمد المحروق الحارس النائم . يسرق البلح ويبيعه لمنصور الصادق صاحب الدكان الساهر ويشترى الدخان ويدخن ، حتى هذا الوقت لم يعرف الأب ولا الأم أن ابنهما كبر ويدخن ، فهيمة لم تبح بسره – لأنها تحبه وتقدر أنه يهاب والديه . للبول رائحة على التراب تشمها لما تتذكره ، فى الستر كانت فهيمة تشم رائحة وسخ مصطفى وعرقه بملابسه قبل أن تغسلها ، ورغم البعد فهو ابن الأم والأب وهو الرجل الذى تخشاه وتحبه) ١١٦ ، ١١٧ . وتأتى نهاية القصة كاشفة للأسباب والدوافع : (قالت حزينة لنفسها : سافر من أجل المال فلماذا لا يعود والبركة فى دجاجاتى منها نحصل على البيض الذى نبيعه ونحصل على حاجاتنا . عشنا الفقر ولم نعرف الغنى فلماذا يحملنى أنا أمه ألم بعده . وقالت فهيمة لنفسها : لما أتزوج سأترك هذا البيت .. ليت زوجى يكون فى جسمه وشكله) ١٢١ مجموعة (الدف والصندوق) .

لعل يحيى الطاهر عبد الله استهدف تفسير بعض الجوانب من الظروف الإنسانية – فى مجتمعه – بذكاء وفن . وكأنه تمكن بطريقة ما من معرفة حقيقة الوجود الإنسانى . ومن الألمام بكل القيود والتعقيدات التى تشخص مشاكل الإنسان فى هذه البيئة . إنه ينظر بجد إلى الحياة ، ويمثلها كما يراها ، بينما يرضى أنصاف الكتاب – لسبب أو لآخر – إساءة تمثيل الحياة . ولن يخفى ذلك على فطنة القارىء ، الذى يعرف بدقة قيمة أن يكون للقصة موضوع ، ومن أى مكان اشتق . كما أنه يدرك أن أعظم القصص مهارة وتأثيرا وذكاء ، إن هى إلا كائن حى متكلم . ومتكلم من خلال تحاملات وقابليات وتحديدات محتمة ، وأخطاء مقبولة . ولا يغفر القارىء الذكى تعميم الكاتب تحت أى ضغط أو تعلة . لأن الكاتب الجاد هو الذى يكتب القصة لكى يقنعنا بشىء ما . وهو المشغول باختبار الحياة ، وفحصها ، وبإعادة تأكيد أكثر الأسئلة ، بحثا عن إجابات مقنعة وصادقة ، وهو ما قد يسبب للقارىء قلقا وتوترا .

والكاتب فى بعض قصصه يستخدم الضمائر – فقط – دون تحديد لهوية الشخصية ، حين يكون الانطباع والموقف النفسى هو شغله الشاغل . أنا ، وهى . هو ، وأنا . (أنا

وهى وزهور العالم) . أو إنه يحدد - فقط - الجنس والمرحلة العمرية : الولد ، الشايب ، البنت . فى قصة « الثلاث ورقات » . ويمثل مارأينا فى قصة « بلا حكمة » عند مجيد طوبيا ، حيث قدَّم شخصياته من تعليق كل منها على ما يراه ؛ يصف يحيى الطاهر عبد الله شخصياته فى قصة « يوم الأحد » مجموعة (أنا وهى وزهور العالم) فى صفحات ١٤ ، ١٥ ، ١٦ . يضاف إلى هذا أنه يعتمد على حركة الشخصية من ناحية ، وعلى تصوير ملامحها الخارجية الظاهرة ، من ناحية أخرى ، فى قصة « البكاء الثالث » من نفس المجموعة ٢٢ ، ٢٣ . كذلك الحال فى قصة « محبوب الشمس » من مجموعة (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا) ٩٣ .

وعندما أراد الكاتب تعيين الوسائل التى يستخدمها بعض الناس للإثراء السريع ، فى محاولة للصعود الطبقى ، وكيف تنمو الثروة ، وكيف تتغير القيم ، والشكل الجديد الذى يتحكم فى السلوك والقيم والأخلاق ، والتبدل الذى يصيب العلاقات الاجتماعية بالآخرين ؛ عندما استهدف ذلك عرض لعددٍ من الشخصيات ؛ تقطن عمارة ، يتكون كل طابق من عدد من الشقق ، حيث يقبع عدد من الناس . كما أنه قدم إسكافى المودة عندما أوسع الله له فى الرزق (ص ١٠٩) ثم راقصة الكبارية التى أصبحت صاحبة عمارات (ص ١١٠) وتاجر الحديدوالأخشاب ص (١١١) ثم سخر من كاتب القصة الصعيدى عن طريق زوجته صاحبة اللسان اللاذع (ص ١١١) .

وهو الكاتب الذى فطن إلى ضرورة تقديم شخصيات مسيحية ؛ لأن البيئة تضمهم ، عنصرًا أساسيا فى التكوين الاجتماعى ؛ مثل : كواء الطرابيش القبطى المؤمن ، وجرجس ، ومرقص ، ومخالى . وحكايات للأمير تعتمد فى تقديم الشخصية على الأذن ؛ السماع ، أو العين ، الرؤية . لكن معظم الشخصيات يحكى عنها (تلك هى حكاية عبد الحليم أفندى مع المرأة الخرقاء ، رويتها لك - يا أميرى - كما سمعتها من الرواة الثلاثة . أنا الذى لم أشهد زمانه ، والله على صدق ما حكيت لك - يا أميرى - شهيد) ٢٠ . إنه لا يحلل الشخصيةٍ . ولا يتعمقها ، لكنه يكتفى بحكاية حكايتها كما وصلت إليه عن طريق السماع : نقلاً عن رواة آخرين . فأسلوب الحكاية هو الغالب . والراوى لا يتحمل المسئولية الوحيدة فيما ينقله لأميره .

بيد أن قصته « شموس » فى مجموعة (أنا وهى وزهور العالم) تتخذ شكلا يجمع بين حديث الشخصية عن نفسها ، وحديثها لنفسها ، إلى جانب وصف الكاتب وتصويره لها . ولو أننا أردنا الإتيان بنص لنقلنا القصة القصيرة كاملة ، وهى فى خمس صفحات ٣٦/ ٣٧/ ٣٨/ ٣٩/ ٤٠ . مع أنها مهمة فى التأكيد على محاولته الانفلات من أسر

الشكل التقليدى الذى يلتزمه بعض الكتاب عند معالجتهم الشخصية القصصية . ويبقى أن العامل المادى الاقتصادى كان وراء اختيار الشخصيات ، وتصويرها ، جزءاً من رؤية الكاتب ؛ حتى احتل الفقراء مساحة كبرى فى الحكايا التى تروى للأمير : (صفية العذراء يتيمة الأبوين تبيع السلة التى تصنعها أم الأم من خوص النخيل ، لتأكل من كد يدها وعرق جبينها ، وتحيا ككل بنات الفقراء فى قفص ، بانتظار زوج فقير يمسك بيدها ويقودها للعيش معه فى قفص ، وتمر الأيام وتفقد الحلوة ابتسامة الفم وعافية البدن ويبقى الأبناء والزوج المكدود والصيف والبرد والحشرة الضارة وتراب الأرض وعفونة المش ورغيف الشعير باليد . ولا فكاك لبنت الفقراء من ظلمة المصير المحتوم المسطور فى لوح الغيب إلاَّ بالفعل الزَّاعق . ثم يأتى النور ويحكون عنها فى الحكايات) ٢١ - قصة « حكاية الريفية » .

وينتقل يحيى الطاهر عبد الله إلى عالم مزيف مصبوغ بألوان غير صعيدية ، ولا علاقة لها بطيبة ، والكرنك وأزياء الملكات ، وأهرام الملوك ، وحلى حتشبسوت ونفرتيتى ، لكنه انتقال الذى ينبه ويلفت النظر بحكاية من الحكايات المعاصرة ، التى يسمع بها الجميع للمرة الأولى . إنها حكاية محمد كمبل الأول ، (مالك الطابق الأرضى ، السيد الجديد ، بدين ببطن وقلب من البلاستيك ؛ بعين من زجاج وعين ضيقة مزرورة . يداريها بنظارة سوداء كبيرة ، يملك بيتاً بباب الشعرية تعيش فيه أم أولاده زبدة مع أهلها وأهله ، وله شقة بشارع سليمان باشا الفرنساوى ، يحيا فيها مع خليلته الراقصة الكتوم التى عاونته بإخلاص فى أعماله ببيروت قبل نشوب الحرب الأهلية ، له فى البنوك البعيدة مال جامد ، وله فى أسواق البلاد مال يتحرك ، بماله حوّل دكانة الكواء إلى بوتيك ميامى - حبس الضوء فى أقفاص من زجاج سبحت فى مائه الملون ثياب الأنثى الداخلية وزجاجات عطرها وعلب زينتها وآلات كيى شعرها الكهربائية وكذا سيجارتها الأمريكية المفضلة « كنت » ذات النكهة الفاخرة . صباح يوم افتتاح بوتيك ميامى جاء العمال ورشوا الرمل أمام البوتيك وصفوا أكاليل الورد وعلقوا الصورة وقد كتب تحتها بخط كبير (كبير العائلة بطل يوليو ومايو وأكتوبر وكل شهور السنة) وفى غروب يوم افتتاح بوتيك ميامى هبط محمد كمبل الثانى من عربة أمريكية سوداء وتقدم تحيط به عصبة من صحبه وأتباعه الأشداء . وأمسك بالمقص وقص الشريط ، بينما المسجل يصدح بالأغنية التى يفضلها محمد كمبل الأول « الطشت قال لى قومى استحمى يا بنت يا .. » وفى صباح اليوم التالى لافتتاح بوتيك ميامى نشرت الصحف الصباحية الثلاث صورة لمحمد كمبل الثانى وهو يضحك وقد أحاط به جمع يضحك كما نشرت

إعلاناً عن بوتيك ميامى - هذا نصه - : محمد كمبل إخوان يبشر المواطنين بمصر القديمة وينقل أعماله من بيروت ويخطو أول خطوة له مع بداية عصر الانفتاح على طريق العلم والإيمان) ٥٧ / ٥٨ من قصة « حكاية ميلو درامية » مجموعة (حكايات للأمير) ...

الفصل الثالث

الحلقة المفقودة فى القصة القصيرة المصرية

١ - عبدالله الطوخى .
٢ - أحمد عادل .
٣ - سليمان فياض .
٤ - محمد أبو المعاطى أبو النجا .
٥ - فاروق منيب .
٦ - محمد كمال محمد .
٧ - عبدالفتاح رزق .
٨ - بدر نشأت .
٩ - أحمد نوح .
١٠ - فهمى حسين .
١١ - عبدالمنعم سليم .
١٢ - محمد سالم .
١٣ - عبدالسميع عبدالله .
١٤ - صبرى العسكرى .
١٥ - صبرى موسى .

أعد هذا الفصل من الدراسة فى أثناء تهيئة المادة القصصية ، والمصادر العلمية لبقية الفصول . لكن ظروفاً نقدية معينة ، دفعت به إلى أن يصدر فى كتاب مستقل ، لإعلان رأى فى جانب من جوانب قضية أثارها عدد من كتاب القصة الذين وقع عليهم ظلم ما من قبل النقد والنقاد المعاصرين . ووقفت تلك الدراسة عند القصص التى أصدروها حتى ١٩٨١ . فأثارت ضجة كبرى ، دت إلى نفاد الكتاب . وجعلتنى أضيف - هنا - عدداً آخر ممن ينتمون إلى هذه الحلقة . كما أن تأخير صدور الكتاب جعلنى أضم إلى مادته ماكتبوه من قصص حتى الآن . وهو ما اتبعته مع كل الذين تتناولهم هذه الدراسة . وليس ثمة ما يدعو إلى القول بأنى - هنا - أحاول الاقتراب من العالم الفنى ، لعدد من كتاب القصة القصيرة المصرية ، يمثلون ما اتفق البعض على تسميتهم بجيل الوسط . فى حين ذهب آخرون إلى اعتبارهم « الجيل المدشوت » . وكلهم يجمع على عدم احتفال الدراسات الأدبية والنقدية بهم ، دون سبب معقول ، ومن غير مبررات موضوعية . فقد خلت المكتبة العربية من دراسة واحدة تستهدف هذه المجموعة من كتاب القصة القصيرة فى مصر . تحلل نتاجهم . وتقارن بينه وبين ما خلفه معاصروهم ، أو الذين سبقوهم . وتجهد فى أن تقدم لنا - فى النهاية - حكما علميا سليما على ما أبدعوه . وتحدد موقعهم ، وحجمهم الحقيقى بالنسبة لتاريخ القصة القصيرة المصرية .

من ذلك مثلا أن الدكتور الطاهر أحمد مكى فى كتابه (القصة القصيرة - دراسة ومختارات) لم يشر إلى أى من كتاب هذه المجموعة من قريب أو من بعيد . وإنما اكتفى فى القسم الثانى من كتابه - الخاص بالنماذج - باختيار قصة (ذراعان) لمحمد أبو المعاطى أبو النجا . أما فى ثنايا الكتاب ، فإنه لم يلتفت إلى هذه الظاهرة التى يمثلها هؤلاء الكتاب . ولا إلى الجيل الذى ينتمون إليه . ولا إلى الظروف التى أحاطت بهم . والدوافع الكامنة وراء إغفالهم ، وتعمد تجاهلهم .

وكان من الممكن أن تستوقفه هذه المسألة . وبخاصة أنه عرض لتاريخ القصة القصيرة فى الأدب الأوربى القديم والحديث . ثم تناول نشأتها وتطورها فى الأدب العربى (صفحة ٧٧ : ٨٩) والقصة فى العالم العربى (٨٩ : ٩٥) ولم ترد كلمة واحدة تتصل بهذه المجموعة من الكتاب ، مالها وما عليها . فى حين أن القسم الثانى من الكتاب وعنوانه (مختارات من القصة العربية) يستغرق مساحة واسعة من حجم الكتاب

(٩٧ : ٣١٢)[1] لو أنها شغلت بقضية هؤلاء الكتاب ، وبدراسة نماذج من قصصهم ، لقدمت شيئا جديدا بالفعل .

وهناك كتاب (اتجاهات القصة القصيرة فى الادب العربى المعاصر فى مصر) للدكتور السعيد الورقى وهو يدخل فى إطار موضوعنا . وقد صدر عام ١٩٧٩ . وذلك بعد صدور عدد لا بأس به من المؤلفات والدراسات الجادة حول هذا الفن . ويصبح من المتوقع - والحالة هذه - أن يتناول المؤلف قضايا جديدة تتصل بهذا الفن . أو أن يكشف عن مراحل لم تدرس من قبل . أو أن يلقى الأضواء النقدية على كتاب لم تسلط عليهم الأضواء . أو أن يتنبه إلى هذه المجموعة المغفلة ، ليقول رأيه الموضوعى .

لكنه بدلا من ذلك كله ، راح يكرر أحكام سابقيه من النقاد والدارسين . لأنه اعتمد اعتمادا رئيسيا على جهودهم . ولخص كل النتائج التى توصلوا إليها . ونظرا لأنه اهتم بعرض تاريخ القصة القصيرة فى الأدب العربى القديم والوسيط والحديث والمعاصر حتى سنة صدور كتابه ، فإنك تجد أن أحكامه متناقضة ، ومضطربة . وأن الاتجاهات متداخلة ، وغير واضحة . وأن الملامح الفنية مطموسة أومشوهة . فضلا عن كثرة عدد الذين ورد ذكرهم من كتاب القصة القصيرة . بينما تعرض لأكثر من ثمانين كاتبا تحت عناوين : الرومانسية الاجتماعية - الرومانسية التاريخية - الرومانسية التحليلية - الواقعية الاجتماعية - الواقعية المتفائلة - الواقعية الفلسفية - الواقعية التحليلية - الواقعية الفردية - ما بعد الواقعية - ما فوق الواقعية .

يضاف إلى هذا أن حديثه عن تاريخ القصة القصيرة المصرية استوعب حيزا ملحوظا من الكتاب بلا داع مقبول[1] . إذ إنه حديث معاد ، تتكرر فيه أسماء الكتاب وعناوين المجموعات ، والأحكام النقدية ، والمراحل الفنية ، دون إضافة واحدة إلى البحوث السابقة ، لا فى الرؤية ، ولا فى التحليل ، ولا فى التاريخ أوالإحصاء . ولم يتنبه إلى كتاب هذه الحلقة المفقودة .

وفى رسالة أحمد منصور الزغبى (التيارات المعاصرة فى القصة القصيرة فى مصر) . اهتم اهتماما بالغا بإدوار الخراط ويوسف الشارونى ويحيى حقى ويوسف إدريس ونجيب

---

(١) « القصة القصيرة - دراسة ومختارات » - د. الطاهر أحمد مكى - دار المعارف - الطبعة الأولى - ابريل ١٩٧٧ .

(٢) انظر الكتاب من ص - ٢٠ - ٩٣ وهو نقل خاطف وسريع عن غيره ؛ دون الإشارة إليهم بشكل متعمد .

محفوظ . وقد سبقت دراستهم من قبل باحثين آخرين . ثم أضاف إليهم محاولات محمد حافظ رجب ووحيد حامد وإبراهيم عبد العاطى ومجيد طوبيا ، من كتاب القصة القصيرة . وذلك فى ضوء التيارات والمراحل التى حددها لبحثه : المرحلة التعبيرية الأولى والمرحلة التعبيرية الثانية ، والتيار التجريدى ، وتيار اللامعقول والعبث . وهكذا يبدو « الموقف » فى معظم الدراسات الأدبية والنقدية التى تناولت فن القصة القصيرة فى مصر . وكأنه إهمال متعمد مع سبق الإصرار والترصد .

ومن ثم كان الدافع لتناول نماذج تمثل هذه المجموعة من الكتاب . حتى أستكمل بعض ما قدمت فى هذا المجال . وبخاصة أنى ألمحت إلى ذلك حين كنت أذكر (أن جيلا وسطا من كتّاب القصة القصيرة ، لم ينل حظه من الدراسة النقدية ، ولم تلتفت إليه البحوث الأكاديمية ، وكاد تاريخ الأدب العربى الحديث فى مصر يغفله تماما)[1]

ولعل أول ما يلفت نظر الباحث ، هو كثرة عدد هؤلاء الكتاب الذين أغفلوا . وأنهم كانوا يمارسون كتابة القصة القصيرة منذ بداية الخمسينات . وعاصروا جل كتابها بدءا بروادها الأول ، وانتهاء بشباب كتاب السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات .

وينبغى الإشارة إلى أنهم لم يتوقفوا عن كتابة القصيرة القصيرة طوال الستينيات . منهم من احتفظ بخط فنى واحد ، فى كل نتاجه ، دون احتفال بما قد يطرأ على فن القصة القصيرة من تطور . ومنهم من حاول التجديد فى الشكل ، والإرتقاء بأسلوبه فى التناول والمعالجة .

ومما لا يخفى أن كلا من كتاب هذه الحلقة المفقودة ، أصدر مالا يقل عن ثلاث مجموعات قصصية ، إلى جانب عشرات القصص المنشورة فى هذه الصحيفة أو فى تلك المجلة .

إزاء هذه الظواهر يصبح لزاما على المهتمين بدراسة فن القصة القصيرة فى مصر ، أن يعكفوا على تناول ما أبدعه هؤلاء الكتاب بوجه خاص ، بقصد جلاء مافى نتاجهم من جوانب قوة أو جوانب ضعف . حتى يكون الحكم موضوعيا . بدلا من كلمات العطف والإشفاق التى تتدفق عندما يذكر هؤلاء الذين اصطلح على تسميتهم « جيل الوسط » والحق أن هذه النغمة لا تفيد تاريخنا الأدبى ، ولا تسهم فى توجيه الكتاب وتقويمهم ، بقدر ما تبرر للمقصرين قصورهم فى المتابعة والتحليل .

---

(١) « القصة القصيرة » - د. سيد حامد النساج - دار المعارف ١٩٧٨ - ص ٥٣ .

ونحن نرفض القول بأنهم « جيل الوسط » . ذلك أنهم لا يشكلون - مجتمعين - جيلا واحدا بالمفهوم البيولوجى للجيل . كما أن هذا لا يستقيم مع كون عمر بعضهم يقترب من السبعين عاما مثل عبد الله الطوخى وأحمد عادل وأمين ريان وأحمد نوح ومحمد كمال محمد . وتجاوز عمر بعضهم الستين بقليل مثل محمد أبو المعاطى أبو النجا وسليمان فياض وفاروق منيب وصالح مرسى وعبد المنعم سليم وعبد الوهاب داود وغيرهم . ومعظمهم من جيل يوسف إدريس ، ومع ذلك لم يقل أحد أن يوسف إدريس من جيل الوسط .

ومن ثم فإنهم بمثابة « الحلقة المفقودة » التى يلزم البحث عنها ، واستكشاف كنهها ، وبيان قيمتها ، ومستواها الفنى وبخاصة أنهم كتبوا قصصًا كثيرة فى الستينيات أضافوها إلى ما كتبوه قبلئذ .

وسوف نختار خمسة عشر كاتبًا ، ممن تتباين أعمارهم ، وتختلف زاوية الرؤية - إلى حد ما - عند كل منهم . ذلك أن دراسة كل الكتاب الذين يشتركون فى كل الصفات التى أشرنا اليها ، لن تجدى بأى صورة من الصور . بل إن محاولة إحصائهم صعبة . فهناك - إلى جانب من ذكرت - صبرى موسى وعبد الفتاح الجمل وعبد الفتاح رزق وكمال مرسى وصلاح حافظ وعبد السميع عبد الله وصبرى العسكرى ومحمد سالم وفهمى حسين وعزت نجم وسيد جاد ومختار العطار وبدر الديب وفاروق خورشيد وبدرنشأت ونجيبة العسال وجاذبية صدقى وعبد الغفار مكاوى وهوفى عبد الله وسعاد حلمى ونعيم عطية ويس العيوطى .

وليس من شك فى أن عوامل متعددة أسهمت فى عدم اقتراب النقد والدراسات الجامعية من نتاج هذه الحلقة القصصى . يقف فى مقدمتها غلبة اتجاه نقدى واحد فى فترة ما ، لا يلتفت إلا إلى ما يتفق ورؤيته . ومن ثم فإنه يغفل - عامدا - كل مالا يدعم هذه الرؤية ، أو ينسجم معها ، أو يبشر بها . وما يلبث أن يعقبه اتجاه آخر مناقض له فيتخذ لنفسه موقفا مشابها ، ويتشيع - هو الآخر - لأنصاره . عندئذ ، تتاح الفرصة كاملة لإغفال الكتاب الذين ينتصرون للفن الصادق ، ويستندون إلى معايير فنية يلزمون أنفسهم بها ، ويسيرون على هديها ، ويعبرون - من خلالها - عن ظروف مجتمعهم وقضايا واقعهم الذى يعيشون فيه وقد أشرنا إلى هذه الآفة من قبل كثيرًا .

يأتى بعدئذ انبهار بعض النقاد بالأدباء الأعلام اللامعين فقط . فما أكثر ما كتب لويس عوض عن نجيب محفوظ فى الرواية وعن صلاح عبد الصبور فى الشعر . ونفس

الشيء بالنسبة إلى يوسف إدريس فى القصة القصيرة ، ونعمان عاشور فى المسرح . وهكذا تحول معظم النقد نحوهم ، واتجه إليهم . وسارت على هذا الدرب معظم البحوث والرسائل الجامعية . بل إنا نلاحظ أن النقاد الشباب لم يكلفوا أنفسهم عناء الكشف عن أدباء جدد ، أو الكتابة عن غير المشهورين من الكتاب المعاصرين لهم .

وقد يكون اشتغال عدد كبير منهم بالصحافة ، واحدا من الأسباب التى ساعدت على اختفاء صورتهم من المؤلفات والدراسات النقدية الجامعية . وهو أمر يبدو - لأول وهلة - مثيرا للعجب والدهشة . إذ إن مرورهم من شارع الصحافة جعل بعض النقاد والدارسين ينظرون إلى أعمالهم القصصية على أنها كتابات صحفية جيدة ليس أكثر . وبخاصة أن زملاءهم من الصحفيين ممّن يحررون الصفحات الأدبية والفنية كانوا يعرفون بمجموعاتهم القصصية أو يلخصونها أو يعرضونها عرضا لا يخلو من المجاملة المبالغ فيها .

وممن يعملون بالصحافة - على سبيل المثال - من كتاب هذه الحلقة : عبد الله الطوخى وصبرى موسى وصلاح حافظ وسعاد زهير وعبد الفتاح الجمل وعبد الفتاح رزق وصالح مرسى وأحمد عادل وعبد السميع عبد الله وفهمى حسين وعبد المنعم سليم وفاروق منيب والكاتبات اللائى ارتبطت أسماؤهن بمجلة (حواء) .

أما من لا يرتبط - عمليا - بالصحافة ، فإن مظاهر « الشللية » ، والنظرة الحزبية الضيقة ، والعقدية محدودة الأفق ، وتبادل المصالح المادية ، وسيادة مناخ لاديمقراطى فى السياسة والثقافة ومجالات الفكر والفن ، وسيطرة آحاد معينين على شئون النشر والصحافة والإعلام ، كانت - جميعا - تشكل المناخ الذى عمق الظاهرة ، واشترك فى تثبيتها ورسوخها ، لدرجة أنها أصبحت حقيقةواقعة .

لذا فإن التعامل المباشر مع النصوص ، هو الوسيلة الوحيدة لضمان حيادية النظرة ، وموضوعية التقييم . ولمعرفة « الجديد » الذى قدمه هؤلاء الكتاب ، فى ضوء ما قدمه ، وما كان يقدمه ، جيل الرواد ، ومن تبعهم ، ثم جيل الأربعينيات والخمسينيات ، والستينيات الذين تناولناهم فى الفصلين السابقين .

والتركيز فى البداية على دراسة « الشكل » الفنى فى قصصهم ، أمر لازم . مع ضرورة الإشارة إلى موضوعاتهم ، وإلى درجة وعيهم الفنى والاجتماعى معا . فقد يظهر التعامل مع البناء الفنى لقصصهم لونا من التمايز . ذلك أنهم عاشوا وكتبوا مع محمود تيمور ومحمود البدوى ويحيى حقى وسعد مكاوى وشكرى عياد وعبد الرحمن الشرقاوى ومحمد صدقى ونجيب محفظ وفتحى غانم يوسف إدريس . وقد تناول هؤلاء الكتاب واقعنا

الاجتماعى بشكل أو بآخر . بل إنهم لم يتركوا قضية من قضايا الواقع ، ولا مشكلة من مشكلات الإنسان المصرى ، إلا وعبروا عنها تعبيرا متفاوت القيمة من الناحية الفنية . وهو مادرسناه فى بحثين سابقين .

وبناء القصة القصيرة كما تبيَّن لنا ، يبدأ بـ « **عنوان القصة** » . جدته . كيفية تركيبه . دلالته على الشخصية أو الحدث أو المكان أو الزمان . اتفاقه مع الجو النفسى العام للقصة . درجة الابتكار والخلق فيه .

ثم يأتى دور « **جملة الابتداء** » . وهى التى تفضى إلى الأثر المراد إعطاؤه . وتقود القارىء ، بل إنها تدفعه ، إلى الإقبال على قراءة القصة القصيرة . والكلمة الأولى فيها مهمة إلى الحد الذى قد يحكم به على أسلوب الكاتب ، ومنهجه ، واتجاهه الفنى ، على أثرها .

ولا يختلف الحال مع « **الشخصية القصصية** » كثيرا ، إذ نبدأ مع اختيار الكاتب « اسم » هذه الشخصية . وحذقه وذكاءه فى الاختيار . وانسجام الاسم مع صفات الشخصية أو مع مستواها المادى ، أوالثقافى . وارتباطه بالبيئة ، وبالموروث من العادات والتقاليد .

والجديد الذى تكشف عنه الشخصية القصصية . وكذا الوسيلة التى قدمها بها الكاتب . ودرجة اقتناعنا بها . واختلافها أو اتفاقها مع ما يحظى به تراثنا القصصى من شخصيات قصصية فنية . والموقف الذى تعبر عنه . والفكرة التى تحملها . إلى غير ذلك مما يتصل بهذا العنصر الفنى من عناصر بناء القصة القصيرة .

و « **الحدث** » فى كثير من القصص القصيرة هو المحور الرئيسى الذى تدور حوله وتبنى عليه . ولما كان أغلب كتاب هذه الحلقة من الصحفيين ، فإن لنا أن نتوقع أن تكون للحدث أهمية لا تقل عن الشخصية . فإلى أى حد يختلف ما قدموه عما قدمه الكتاب الآخرون . وذلك من حيث درجة واقعية الحدث ومستوى معقوليته . وفن الكاتب فى تجسيده وتصويره وبلورته . وهل يعرضه علينا كاملا جاهزا أم إنه يدعه ينمو ويتطور أمامنا نموا طبيعيا وتطوُرا حتميا ؟ ! والزمن الذى يستغرقه الحدث . وهل هو زمن خارجى أم زمن نفسى داخلى ؟ ومدى تلازم حركة الشخصية بتصاعد الحدث . ثم المضمون الذى يشير إليه والأبعاد التى يحتملها .

أما « **الصراع** » فإنه يمدنا بالنموذج ، والاتجاه . ويعطينا الإحساس بمغزى القصة ، وهدفها ، والمجرى الذى تجرى فيه . وقد أصبح بمثابة العمود الفقرى فى بعض القصص

القصيرة الحديثة[1] . بمعنى أن يكون هاما وخطيرا وذا أهمية بالنسبة للشخصيات وهو الذى يساعد على درامية الحدث ، ويضفى عليها حرارة وحيوية .

هناك أساس جوهرى آخر من أسس بناء القصة القصيرة بناء فنيا . ألا هو مبدأ « الوحدة » ويشمل : وحدة الدافع ، ووحدة الهدف ، ووحدة الحدث ، ثم وحدة الانطباع . وقد يصلح ذلك كقاعدة لا يشذ عنها أن القصة القصيرة يجب أن تقوم على فكرة واحدة ، تعالج حتى نهايتها المنطقية بهدف واحد مطلق ، وطريقة واحدة .

وإذا ما توفر هذا الشرط ، فإنه لا يسمح بتوزيع اهتمام القارىء . حيث يجب ان تكون الفكرة الأساس واضحة تماما . وينبغى أن تثير الاهتمام بمفردها دون نظر أو اعتبار لأى تعقيد آخر . والفكرة هنا لا تؤخذ فى ذاتها على أنها منبع رئيسى للقصة القصيرة . فإنها يجب أن تأتى من داخل الشخصية أو من صفاتها المميزة . ويجب أن ترتفع من الحادثة . كما يجب أن تكتشف من الشعور الذى يود الكاتب أن يحمله لنا عن طريق القصة القصيرة . وهذه النقاط الثلاث هى أكثر المنابع خصبا ، حيث تشتق القصة القصيرة .

ويعد الوصول إلى تلك « الوحدة » من أعقد المشاكل فى كتابة القصة القصيرة فضلا عن أن إتقان هذا العمل ، وعملية تكييف الوسيلة للغاية ، تمنح القارىء لذة جمالية خاصة .

وحتى يتم بناء هذه الوحدة ، يجب أن تراعى من الجملة الأولى ، ويظل محافظا عليها إلى آخر كلمة فى القصة القصيرة .

ولما كان الباحث فى القصة القصيرة يلاحظ أن لكل كاتب من كتابها المعروفين لغة خاصة ، ومفردات يحرص على استخدامها ، وتراكيب معينة . فإن الأمر يقتضى معرفة موقف كتاب هذه الحلقة من **اللغة القصصية** . إنها الوسيلة الخطيرة التى يتوسل بها الكاتب ، والأداة الوحيدة التى يستعين بها ويعتمد عليها .

ولن يكون ذلك إلاَّ بتأمل القصص القصيرة تأملا عميقا ، والاهتداء إلى « لغة » كل كاتب منهم .

---

(١) انظر Studies ir the Short Stories - Adrian H. J affe and Virgil Scott C. U. S. A. 1960. P. 3. و « القصة القصيرة » – د. سيد حامد النساج – دار المعارف ١٩٧٨ – ص ٢٦ .

يبقى بعدئذ الحرص على معرفة مدى استفادة هؤلاء الكتاب من عناصر التجديد التى طرأت على تكنيك القصة القصيرة . وجرأتهم فى استخدام أدوات مبتكرة ، للثورة على الشكل التقليدى المعروف ، وبخاصة أنهم شاهدوا ملامح هذه الثورة فى قصص نجيب محفوظ ويوسف إدريس ، ثم محمد حافظ رجب ، وكتاب القصة القصيرة فى الستينيات ثم السبعينيات .

ونظن ظنا ، أنه بعد التعامل الموضوعى المباشر مع نماذج من قصص كل من : عبد الله الطوخى ، وأحمد عادل ، وسليمان فياض ، ومحمد أبو المعاطى أبو النجا وفاروق منيب ، ومحمد كمال محمد ، ثم عبد الفتاح رزق - وغيرهم ممن سوف نقف عند أعمالهم باعتبارهم عينات لبحثنا - قد تتاح لنا فرصة تقييم دور كتاب هذه الحلقة المفقودة .

* * *

١ - عبد الله الطوخى* :

تثير دراسة قصص هذا الكاتب القصيرة مشكلة كانت ملحوظة عند بعض الرواد ألا وهي أنهم كانوا يعيدون نشر القصة مرة أخرى ، مع تغيير فى العنوان مرة ، ومع احتفاظ به أخرى . واقتصر هذا الصنيع على اثنين أو ثلاثة من رواد هذا الفن فى أدبنا الحديث .

وتنبه من جاء بعد من الكتاب ، إلى أنه ليس ثمة ما يدعو إلى مثل هذه المسألة ما دامت القوى الإبداعية نشطة ويقظة ، وما دامت هناك قدرة على العطاء الفنى والفكرى .

ومن بين كتاب هذه الحلقة ، يقف عبد السميع عبد الله وعبد الله الطوخى فى الصدارة ، تجسيدا لهذه الظاهرة التى لا نكاد نلمسها عند غيرهما .

أصدر عبد السميع عبد الله أول مجموعة قصصية له بعنوان (عصافير) ١٩٦٣ . وكانت تضم تسع قصص قصار هى : (عصافير ، شراقى ، الآلة ، مطر ، فدان قطن ، عضة الذئب ، دفء ، صفارة ، شهامة) ، . ويفاجأ القارىء بأن هذه القصص موجودة

---

* صدرت له ست مجموعات قصصية :

(١) داود الصغير ١٩٥٨ .
(٢) فى ضوء القمر ١٩٦٠ .
(٣) النمل الأسود ١٩٦٣ .
(٤) ابن العالم ١٩٦٥ .
(٥) بحر الذنوب ١٩٧٣ .
(٦) رحلة الأيام الأولى ١٩٧٦ .

بشكل مباشر جدا ، وبآخر غير مباشر ، ضمن مجموعته الثانية (الجدار) التى أصدرها فى أواخر ١٩٧٩ . وكأن الفترة الممتدة من ١٩٦٣ حتى ١٩٧٩ لم تحدث تغييرا فى الأدوات الفنية ، وفى الرؤية . أو كأن التاريخ الأدبى سوف يغفر هذا . إذ إنه لم يشر إلى ذلك من قريب أو من بعيد .

ويبدو الأمر أكثر وضوحا بالنظر إلى ما يفعله عبد الله الطوخى . فهو - ظاهريا - أصدر ست مجموعات قصصية . لكن المعايشة التامة لما كتب . ومقارنة قصص المجموعات بعضها بالبعض . وتنقيتها وتصفيتها . كل ذلك يكشف عن أنه - فى النهاية - لم يكتب - واقعيا - غير مجموعة قصصية واحدة - فى أفضل الأحوال - لا يزيد عدد قصصها عن أربع عشرة قصة قصيرة .

هذه - على سبيل المثال فقط - قصص نشرت بنفس العنوان :

- « الفانوس » نشرت فى كل من مجموعتى (فى ضوء القمر) و (ابن العالم) . - « ابتسامة الرجل الكئيب » نشرت فى ثلاث مجموعات : (النمل الأسود) ثم (ابن العالم) ثم (رحلة الأيام الأولى) .

- « الموتوسيكل » نشرت فى ثلاث مجموعات : (النمل الأسود) ثم (ابن العالم) ثم (رحلة الأيام الأولى) .

- « داود الصغير » نشرت فى مجموعتى : (داود الصغير) و (ابن العالم) .

- « الرجل الذى ضحك » نشرت فى مجموعتى : (النمل الأسود) و (رحلة الأيام الأولى) .

- « الصورة والصيد » - نشرتا كقصتين منفصلتين فى (فى ضوء القمر) ثم كقصة واحدة فى (رحلة الأيام الأولى) .

- « على المقعد الرخامى » - نشرت فى (النمل الأسود) و (رحلة الأيام الأولى) .

- « العاصفة » - نشرت فى (بحر الذنوب) و (رحلة الأيام الأولى) وهذه نماذج لقصص لم يتغير إلا عنوانها فقط :

- « قصة « الرجل المثالى » فى (النمل الأسود) هى بعينها قصة « حفلة عشرة » فى (ابن العالم) .

- « وردة » فى (فى ضوء القمر) هى بنصها قصة « وردة نامت » فى (ابن العالم) .

– قصة « الطفل والعالم » فى (النمل الأسود) « شا » « جا » « رة » فى (ابن العالم) .
– قصة « فى ضوء القمر » فى (فى ضوء القمر) هى قصة « رحلة الأيام الأولى » فى (رحلة الأيام الأولى) .
– قصة « النمل الأسود » فى (النمل الأسود) هى بالحرف قصة « الرعب » فى (رحلة الأيام الأولى) .
– قصة « لحظة ضعف » فى « (بحر الذنوب) هى نفس قصة « سباق مع القدر » فى (رحلة الأيام الأولى) .
– « من منا لا يعرف شمس » فى (بحر الذنوب) هى قصة « كوميديا فى أتوبيس » فى (رحلة الأيام الأولى) .

وأحيانا لا تكون المسافة الزمنية بين المجموعة والأخرى طويلة . ومع ذلك فإنه ينشر ثلاثة أرباع المجموعة الأولى ضمن الثانية ، والثانية يضمنها الثالثة وهكذا . وفى هذا نراه قد فاق ما كان يقدم عليه الرواد . دون مبرر موضوعى صادق . وبلا داع فنى مقبول .

وإذا كانٍ البعض يتصور أن من حق الكاتب « استثمار » ما ينتج من قصص ، فإن لنا الحق أيضا فى أن نزعم أن الرصيد المستثمر لعبد الله الطوخى قليل جداً ، فى فترة طويلة جدا قوامها ربع قرن من الزمان .

ومعنى هذا ، أن قصصه تدور فى دائرة محدودة . وأنها توقفت عند نقطة البداية . وأن الكاتب لا يملك القدرة الفنية على الاستمرار فى الإبداع المتجدد ، والخلق المبتكر ، والتطوير الدائم . فهل نضب معين التجارب والخبرات ؟! أم أن الحياة توقفت عن أن تطرح من القضايا والنماذج والصور والموضوعات ، ما يصلح لمعالجته فنيا ؟ أم أنه نوع ما من تصور القارىء فى غفلة لا يعى ولا يذكر ؟!

الواقع أن الإجابة بالنفى هى الصحيحة . وبالذات فيما يتعلق بالقارىء . إنه يقبل على قراءة القصة ليطلع على خبرة جديدة ، وليضيف إلى تجاربه تجربة مصاغة صياغة لم يشهدها مِن قبل ، وليعايش شخصية لم يصادفها ، وليناقش فكرة لم تعرض له بواسطة هذا الكاتب أو غيره . وفيما عدا هذا ، فإنه لاشك منصرف عن القصة ، مبتعد عن الكاتب فكيف يكون الحال ، إذا كانت القصة هى القصة ، بدءا بعنوانها ، ثم بدايتها ، فشخصيتها ثم الموقف الأساسى فيها ، حتى كلمات النهاية ؟

وبالنظر فيما قام به الكاتب من تغيير عناوين بعض قصصه ، نلاحظ أنه لم يوفق . إن

تعديل العنوان يكون مقبولا فى حالة ما إذا كان العنوان الجديد أكثر توافقا وانسجاما واتساقا مع موضوع القصة ، وهدفها ، ووحدة الأثر فيها . لكننا نتبين أن شيئا من هذا لا يتوفر فى كل القصص التى تناول الكاتب عنوانها بالتغيير ، بل إن العناوين الأولى هى الأكثر توفيقا من الناحية الفنية والموضوعية . وهى أبعد عن أن تكون مباشرة ، وصريحة فى الإفصاح عن مضمون القصة .

أما الإصرار على نشر القصة كاملة غير منقوصة ، مع عدم تغيير العنوان ، عددا من المرات ، فإنه لا يعنى إلا الرغبة فى إثبات الحضور ، دون احتفال بأية اعتبارات فنية أو تاريخية أو أخلاقية . إنه لم يتفرغ للقصة القصيرة ، كى يهبها وقتا وفكرا ومعايشة . لكنه وزع جهده بين كتابة الرواية ، والمسرحية ، والتحقيق الصحفى ، والمقال الصحفى الأسبوعى ، وأدب الرحلات الذى يتطلبه العمل الصحفى .

ورغم وضوح هيمنة المناخ الصحفى على كتاباته ، فإنا نجد أنه لم يخضع لهذا الجو فى اختياره عناوين قصصه ، أو عناوين مجموعاته القصصية التى أصدرها . ذلك أنه لا يسعى وراء التشويق والإثارة . وإن كانت الصحافة قد أثرت فى لغته إلى حد كبير . وفى شخصيات قصصه التى اختارها . وفى بعض المواقف الطريفة التى دارت حولها القصص .

وغالبا ما يكون عنوان القصة دالا على الشخصيةالمحورية فيها : إنسانا أو حيوانا أو جمادا . (الأرنب ، الصورة ، الفانوس ، الموتوسيكل ، العصفور لعبة ، داود الصغير ، وردة) وقلما يأتى العنوان تعبيرا عن موقف ما أو حالة معينة : (سبع فى قفص ، هدد .. لا .. انهيار ، لحظة ضعف ، الطفل والعالم) . ولا نظفر لديه بالعناوين المطولة . فهو يؤثر أن لا يتجاوز العنوان كلمتين أو ثلاث . مبتدأ وخبر ، أو صفة وموصوف أو مضاف ومضاف إليه : (الرجل المثالى ، النمل الأسود ، الطعام البارد ، النهاية السعيدة) .

وكل عناوين قصص عبد الله الطوخى سهلة . لا تحتاج من الكاتب عناء فى تأليفها وتركيبها . كما أنها لا تثير دهشة القارىء أو فضوله ، أو استشرافه لما يرمز إليه العنوان ، فعنوان مثل « الكلب عض لطيفة »[1] يوحى بالحدث ، والملابسات التى أحاطت به . أراح الكاتب نفسه أولا وقارئه ثانيا . وهذه هى السنة التى اتبعها عدد كبير من كتاب القصة القصيرة .

وهو فى الأغلب الأعم من قصصه ، يرويها بضمير المتكلم ، ويجعل الراوى هو البطل

---

(١) « النمل الأسود » – الكتاب الماسى – العدد ٤٦ – الدار القومية للطباعة والنشر ص ٢٩ .

الأساسى ، (فى ضوء القمر ، الصورة ، الصيد ، هدد . لا . انهيار ، سبع فى قفص ، الفانوس ، النهاية السعيدة ، الرجل المثالى ، على المقعد الرخامى ، ابتسامة الرجل الكئيب ، أو نجلش ، داود الصغير ، الذنب ، سباق مع القدر) وغيرها .

والحدث يقدم على أنه تم فى الماضى . وهذا هو الذى يفسر لنا استخدام الكاتب للفعل الماضى بشكل مسرف . معظم فقر القصة تبدأ بـ (كان - كنت - كانت) ، قال ، قلت ، قالت) . وهكذا كانت الغلبة للبدايات التقليدية فى قصصه . لم يتجاوز ذلك إلا فى عدد محدود من القصص . مثل (على المقعد الرخامى ، إلى أين ، الأرنب ، الرجل المثالى ، الموتوسيكل ، النمل الأسود ، من منا لا يعرف شمس ، الرجل الذى ضحك) .

تبدأ القصة الأخيرة على هذا النحو : (شخص واحد فقط ، ظل جالسا إلى مكتبه الصغير فى ركن الحجرة لا يتحرك ، وكأنه لم يسمع الخبر . الخبر : أن مدير المؤسسة - واسمه الأستاذ ماجد - أصيب باحتقان شديد فى زوره ، فاضطر إلى الرقاد فى المستشفى عدة أيام لإجراء عملية لاستئصال اللوزتين . كان الخبر قد وصل إلى المبنى الكبير المطل على الميدان الواسع الأخضر المستدير ، فحدث على الفور نشاط مفاجىء فيه . الموظفون تركوا مكاتبهم ، وراحوا يلتقون شللا فى الحجرات وعلى السلالم وفى الطرقات ويتفقون : متى يزورون المدير فى المستشفى وأين يلتقون قبل الزيارة . واحد فقط فى كل هذه الضجة ، ظل جالسا إلى مكتبه فى وجوم لا يتحرك . هو يوسف خليل . كان يوسف خليل يقول لنفسه وقد أضنته الحيرة : هل أزوره أم لا أزوره .)(١)

الراوى ليس هو البطل . ضمير المتكلم لا سيطرة له هنا . الجملة الأولى تقود إلى الثانية ، والثانية تفضى إلى الثالثة وهكذا . « الحدث » يتطور أمام القارىء لا بعيدا عنه ، وكأنه يشارك فى صنعه . قلما نجد للفعل الماضى « كان » السيطرة التامة . عنوان القصة منسجم مع جوها العام ، منذ البداية حتى النهاية .

ولا يسرى الحكم على كل قصص عبد الله الطوخى القصيرة . ولكنه يصدق على قلة قليلة منها . لأنه يتعامل مع القصة القصيرة على أنها طرفة أو أحدوثة . ولا يعطيها ما هى أهل له من المعاناة ، والصبر ، والاحتفال الواجب . من حيث ضرورة البحث الشاق عن شخصيات معمقة ثرية الأبعاد ، حية ، تعيش فى وجدان القارىء ووعيه وذاكرته ،

---

(١) « النمل الأسود » - ص ٥٠ .

دون أن تمحى . واختيار الموضوع الواقعي ، الذى يجسد مشكلات فعلية حقيقية يعيشها الإنسان المصرى ، فى ظل أوضاع وظروف معينة . والابتعاد عن تكرار النماذج ، وإعادة عرض الشخصيات التى سبق تصويرها فى قصص الكثيرين .

وهو فى تصويره الشخصية ، لا يسلط الضوء على الجانب المطلوب ، والزاوية المراد كشفها والتعمق فيها . وإنما يعرض الشخصية بشكل مسطح ، خاطف . مشيرا إلى بعض ملامحها الظاهرة . والتى تشترك فيها مع آلاف غيرها ، فى لون العينين ، وحجم الأنف ، وقسمات الوجه ، والطول والعرض ، وما إلى ذلك . ولا تحمل كل شخصية فكرة معينة . أو ترمز إلى شيء ما . ومن ثم فإنها لا تملك من القدرات ما يجعلها محفورة فى عقل القارىء . وموقفه من الشخصية القصصية لا يختلف عن موقفه من الحدث . إذ ليس هناك حدث بالمعنى الدرامى . ولا ظل للصراع الذى يضفى حيوية وحرارة على القصة . وإنما نحن دائما معه فى موقف شعورى خاص . هو فيه البداية والنهاية . تمر الشخصية من خلال ذاته . ويصور المشهد تصويرا وجدانيا .

نجد هذا بصفة خاصة فى القصص التى يحظى فيها الأطفال بنصيب وافرأو فى تلك التى تدور حول تجارب شخصية للكاتب . ففى قصة (ابتسامة الرجل الكئيب) تتوطد علاقة شعورية بين صراف محل الخردوات الصغير وبين الطفل « امبابى » . و « داود الصغير » طفل يعرف الوفاء ، ويصنع - أحيانا - ما يصنعه الرجال . وهذا هو سر تعاطف الكاتب معه . و « محروسة » فى (فى شارع السد) طفلة تؤدى ألعابا بهلوانية تفوق بها الرجال الحواة . و « حمادة » فى (الطفل والعالم) .طفل يرتبط بغراب أسود ويداعبه . و « ميشو » فى (الموتوسيكل) وحيد أبويه ، يتمسك بالموتوسيكل ، وهو صبى لا يحسن قيادته ، فيصاب وينعكس تصرفه على مشاعر الأب . و (الأب المثالى) فى القصة التى تحمل هذا العنوان ملهوف على ابنه الصغير الذى ذهب إلى السينما وحده ، لأول مرة فى حياته . و « مجدى » الطفل فى (العصفور لعبة) يحب عصفور الكنارى . ويحاول أبوه أن يفهمه معنى الحرية . و « اسماعيل » فى (ابن العالم) صغير فرحان لأنه انتصر فى ملعب الكرة وأصاب هدفين . لكن « وردة » هى الوحيدة الطفلة التى تعمل خادمة ، تشقى طوال النهار ومعظم الليل . وتنشأ بينها وبين كتاب القراءة علاقة حب لا تنمو . وتظل تبحث فيه عن كلمات « شرشر » و « فرحان » .

وإذا ما اقتضى الحال أن يتعرض الكاتب لوصف بيئة معينة أو مكان معلوم . فإنا لا نجد خصوصية لهذا المكان ، أو لتلك البيئة . بحيث تكون لها نكهتها وطعمها المستقل المتميز . لأنه لا يجسد صورة البيئة . ولا يجعل للمكان شخصية وطابعا . ولأنه

يتناول هذا العنصر بسرعة وبخفة . فيصبح - هو الآخر - مسطحا لاقيمة له . إذ تتشابه الأماكن ، وتتحد البيئات .[1]

أما لغة الكاتب فإنها متأثرة بالأساليب الشائعة فى الصحافة اليومية . وبكل ما تحمل هذه الأساليب من شوائب ، وعدم صحة فى كثير من الأحيان . وهى لغة لا تستلزم جهدا وعناء . وهى لا تتطلب إمعانا فى الاختيار والانتقاء ، ولا حنكة فى الصياغة والتركيب ، ولا استحضارا وتمثلا للتراث اللغوى الفنى .

والناظر فى قصص عبد الله الطوخى ، لا يستطيع الزعم بأن له لغة خاصة ، أو أن له أسلوبا متميزا ، ومفردات معينة . إنه متأثر بلغة العامة ، وطريقتهم فى الوصف والقص وما يجرى على الألسنة ينقله إلى القصة . كما يتكلم ويتحدث فى حياته اليومية ، يكتب .

يقول : (كانت داخلة على التاسعة عشرة من عمرها) (كان الليل ينزل علينا) (وزمان القمر طالع هناك) (فجأة ونحن فى وسط الكلام) ، (ياما سمعتها من قبل . وياما جرحت قلبى بالليل وبالنهار) ، (رأينا الجسر يشغى بأشباح الرجال) ، (تقاطيع وجهه الأبيض الأملس ملظلظة) ، (ياالها من فرحة ، محال ، وتحت أى شعار إطفاء هذه الفرحة) .

إن سعيه وراء الشائع لدى الناس ، والذائع على صفحات المجلات والصحف ، جعله لا يعيد النظر طويلا فيما يكتب . ولا يتأمل عباراته ، وجمله ، وألفاظه . كما دفعه من ناحية أخرى إلى أن يحشر بعض الكلمات والألفاظ العامية فى ثنايا السرد . ويشعر القارىء أن مثل هذه الألفاظ جاءت لغير ضرورة فنية . وأنها وضعت هكذا كيفما اتفق . دون أن تكون مقصودة ، ومهدفة نحو غاية معينة .

ولا يحتاج القارىء إلى فطنة وذكاء ، كى يدرك أن هذا الكاتب لا يستخدم من حروف العطف غير « الواو » . ولا تخرج حروف الجر عن حرف واحد هو « على » . وأدوات التشبيه عنده محصورة فى « الكاف » . وهومولع بالإكثار من الصفات والنعوت ، ورصها متجاورة .

والأمثلة على ذلك كثيرة جدا . إذ لا تخلو قصة قصيرة واحدة من هذه العلامات الأساسية .

---

(١) انظر وصفه لشارع السد فى (ابن العالم) قصة « فى شارع السد » ص ٩٨ . ووصفه للقرية المصرية فى (فى ضوء القمر) التى تدور معظم قصصها فى الريف المصرى . ووصفه محل البقالة فى (ابتسامة الرجل الكئيب) ص ٧٦ من مجموعة (النمل الأسود) وغيرها .

يقول : (حائرا ومسكينا ومجهدا) ، (فوهته دائرية وضيقة ومسدودة) ، (نظرة باسمة وشاردة) ، (ينظر إلينا فى صمت وشموخ واستنكار) ، (مظلم وفاحم السواد) ، (بحة غريبة وقاطعة ومرهوبة) ، (لطيفة وحلوة ومنعشة) . (صورة غريبة وواضحة) ، (كان وجهه أسمر وخشنا وكبير العظام)[١] ، (كل ذلك كان باقيا وأجمل) ، (بتأن وعلى مهل) ، (كانت يومها صيفا وحرا)[٢] ، (حقيبة رقيقة ودقيقة ومدندشة)[٣] وبالنسبة لحرف الجر « على » ، يقول : (استندت برأسها الصغير على حائط المطبخ) ، (كان مرسوما على الصفحة أرنب) ، (الابتسامة التى تطل من على وجهه) ، (يود أن يقوم من على مقعده) ، (نهض من على مقعده) ، (يهم بالنهوض من على مقعده) (وقفت على السكة الزراعية) ، (النجوم على صفحة السماء) ، (الخطوات الباقية على باب بيتى) ، (تجيب على هذا السؤال) ، (حلقات السمر على الأجران) ، (قالت والاستغراب على وجهها) ، (لا ينادى على شيخ الخفر وعلى الخفراء) . هذا هو الاستعمال العادى للحرف « على »[٤] . وهو لا يتخلى عنه . لدرجة أنه يجمع بينه وبين الحرف « من » ، بلا مبرر على الإطلاق .

كذلك الحال بالنسبة إلى أداة التشبيه « الكاف » .

وقصصه القصيرة تعلن أنه لم يجرؤ على الاستعانة بتقنيات السينما والإذاعة والتليفزيون ، ولم يقدم على التجريب ، واستحداث شكل جديد للقصة القصيرة أو حتى الاستفادة من التراث الشعبى ، والأساطير ، وعلم النفس . وإن دل هذا على شيء ، فإنما يدل على أن عبد الله الطوخى لم يضف إلى القصة القصيرة المصرية شيئا : فى البناء والتركيب ، ولا فى أسلوب السرد والوصف ، ولا فى إدارة الحوار ، ولا فى الصورة والتشكيل ، ولا فى رسم الشخصية وتحريكها ، ولا فى انتقاء الحدث الدرامى . وكان المتوقع منه – ككاتب يسارى تقدمى – أن يساعد على إثراء مضمون القصة القصيرة ، بالإقدام على انتخاب موضوعات جد مبتكرة ، وعرضها من زاوية جديدة ، ومن خلال رؤية نافذة . لكن هذا الجانب – أيضا – لم يتحقق . كما تقول ذلك القصص نفسها . وإنما الذى تأكد بالفعل لا بالقوة ، هو أنه اكتفى بأن تفتقد قصصه القصيرة التمايز

---

(١) « فى ضوء القمر » – صفحات ٢٦ ، ٢٧ ، ٧٣ ، ٨٩ ، ٨٢ ، ٩٢ ، ١٠٦ ، ٩٤ .
(٢) « النمل الأسود » – صفحات ١١١ ، ١١٥ ، ١٢٧ .
(٣) « بحر الذنوب » – صفحة ٥٥ .
(٤) « فى ضوء القمر » – صفحات ٩٢ ، ٩٧ ، ١٠٧ ، ١١٠ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٤٠ ، ١٤٤ ، ١٦ ، ١٧ .

والتفرد . وبأن تدور فى نفس الحلقة التى دارت فيها قصص كثيرة قليلة القيمة ، فاقدة التأثير . صدرت عن كتاب سبقوه ، أو عاصروه .

هل كان طبيعيا - إذن - موقف النقد الأدبى الحديث منه ؟! . لا أظن ذلك صحيحا . فقد كان لزاما أن تعرض قصصه القصيرة على بساط البحث ، ثم التحليل فالنقد . بدلا من الإغفال التام ، أو إطلاق الأحكام بعمومية وقطعية لا تقبل الجدل والمناقشة . وبخاصة أن عبد الله الطوخي واحد من المشتغلين بالحياة الثقافية والمهتمين بهمومها . ولا يذكر إلا اسمه - دائما - فى مقدمة هذا الطابور الطويل من كتاب القصة القصيرة المظلومين .

* * *

٢ - أحمد عادل :

لم يرد اسم هذا الكاتب - أبدا - ضمن كتاب هذه الحلقة . بل إنه لا يذكر - مطلقا - كواحد من كتاب القصة القصيرة فى مصر . مع أنه يعمل بالصحافة . بمعنى أنه يملك وسيلة الدعاية - إن حقا أو باطلا - لنفسه . ويستطيع أن يملأ الدنيا صياحا وضجيجا ، وأحاديث مفتعلة ، واتهامات للنقد والنقاد ، وللجامعة والدراسات الأكاديمية . بل إنه يقدر على توظيف بعض المشتغلين بالنقد الصحفى ، ليكونوا نقاده الخصوصيين يكتبون عنه دائما ، ويبشرون بنتاجه مستقبلا ، ويعلنون إمامته للقصة القصيرة وإمارته عليها .

لكنه لم يلجأ إلى شيء من هذا كله ، واكتفى بالفن - وحده - وسيلة تعبير ومشاركة وحضور . أصدر ثلاث مجموعات قصصية . « مولد بلا عروسة » يوليو ١٩٦١ ، و « المسيح فى الدكان » ١٩٦٢ ، و « رجل فى فقاعة » ١٩٨٠ . كما أنه لم يستعن بقصصه القصيرة القديمة ، ليضيفها إلى مجموعته الأخيرة ، بشكل أو بآخر . ذلك أن « رجل فى فقاعة » تضم ثلاثين قصة قصيرة . .وقد صدرت بعد أولى مجموعاته بنحو عشرين عاما . مما يجعل البعض يظن أنها تحوى كل ما كتب . نظرا لبعد الشقة بين مجموعاته .

بيد أن الدراسة المتأنية تؤكد أنه ليس من بين قصصه القصيرة ما أعيدت صياغتها أو غير عنوانها ، أو تبدلت ملامح الشخصية المحورية فيها . وإذا كانت المجموعات الثلاث

لا يزيد عدد قصصها عن أربعين قصة قصيرةِ ، فإن كلا منها تعد فى حد ذاتها وحدة خالصة ، نقية ، تقدم لأول مرة ، ولا نظير لها عنده ، فيما سبق نشره .

وهذا يحدد الخطوات الفنية التى مرت بها القصة القصيرة عند هذا الكاتب . وكيف أنه لم يقف « محلك سر » عند نقطة الابتداء . وإنما تطور تطورا ملحوظا تدل عليه مجموعته الأخيرة .

إن معايشة قصص هذا الكاتب تلفت نظر الدارس إلى عدد من الظواهر :

أولا : لا نجد من بين عناوين قصصه القصيرة - التى بين أيدينا - عنوانا واحدا يحمل اسم الشخصية الرئيسية فيها . وإنما أختيرت العناوين بحذق ومهارة ، حيث تدل على معنى ، أو ترمز إلى فكرة ، أو تلمح إلى موقف ، أو تشير إلى حالة . مثال ذلك : (علاقات ، همس الصمت ، شيء غامض ، إعدام ، حياة ، انتصار ، حديد انفصام ، ثرثرة ملكية ، صوت ضائع ، أعمار ، تسالى .....) .

ثانيا : إذا ظفرنا بعنوان مثل « رجل فى فقاعة » أو « المسيح فى الدكان » ، مما يوحى بأن الشخصية المحورية رجل ، فإنا لا نعثر على ما قد يفهم منه أن الشخصية الأساسية فى القصة امرأة .

ثالثا : يستتبع هذا ، أنا نلاحظ اختفاء صورة المرأة فى قصصه القصيرة . إذ إن البطولة فى الأغلب الأعم من القصص للرجل . فالمرأة لا تتجسد ، ولا تتحرك ، ولا تؤدى دورا . وإن ذكرت ، فبقدر ما يتصورها الرجل - البطل . أو بقدر ما يريد لها أن تكون . لكنا لا نراها ، ولا نسمعها ، ولا نستشعر أحاسيسها ومشاعرها ، ولا تتاح لنا فرصة معرفة أفكارها وآرائها ومواقفها .

ولا نغالى إذا قلنا إن الإشارة العابرة لظل المرأة ، لم تتوفر إلا فى ثلاث قصص قصار هى « الكرباج » و « أمخاخ » و « رجل فى فقاعة » . وهكذا ينفرد الكاتب بهذه السمة التى يندر أن يشاركه أحد فيها .

رابعا : حاول الكاتب جهد طاقته أن يخفف من استخدام « أل » التعريف فى عناوين قصصه . وقد بدا له إقبال لكثيرين على العناوين التى من هذا القبيل أمرا مستهلكا ، ولا ضرورة فنية له . هناك ثلاث عشرة قصة فقط ، تبدأ عناوينها بـ « أل » التعريف . تبدو زائدة ، ولن يخسر العنوان شيئا عظيما إذا ما فكر الكاتب فى حذفها . فقد جاء استخدامها - فيما يظهر لى - جريا على العادة الشائعة وليس لحتمية موضوعية أو فنية ، كما هو الشأن مع بقية القصص .

خامسا : يبتعد - إلى حد كبير - عن العناوين المطولة . ومعظم عناوين قصصه عبارة عن كلمة واحدة . والقليل جدا يتكون من صفة وموصوف (صوت ضائع ، شيء غامض ، كرة صغيرة ، حفل سرى) ، أو من ثلاث كلمات ، وهى لا تتعدى القصص الثلاث .

سادسا : عناوين مجموعاته ، تتضمن إيحاء بالمكان أو بالحال : مولد بلا عروسة ، المسيح فى الدكان ، رجل فى فقاعة . وهى عناوين تستقيم مع المواقف التى تدور حولها القصص . وبخاصة فيما يتصل بمجموعتى « مولد بلا عروسة » و « رجل فى فقاعة » .

وهو لا يستعين بضمير المتكلم إلا فى قصتى (الموسم) و (الحصار) . حيث يجعل بطل القصة راويها . مما قد يظن معه أن الكاتب يروى تجربة شخصية ذاتية . لكنك لا تشك فى أنه بعيد كل البعد عن أن يكون له وجود ما فى القصة . أو إنه يتدخل تدخلا سافرا . وذلك بما أضفاه على الحدث من رمزية ، وبما قصد إليه من تهكم وسخرية . فقد نظر فى قصة (الموسم)[1] إلى الأناسى على أنهم كلاب . يتعاملون تعاملا « كلبيا » إن صح التعبير . أو على أنهم يمارسون فى علاقاتهم اليومية الحياتية أسلوبا لا يرقى إلى الإنسانية . بل إنه حيوانى كلبى . لا فى بوهيميته أو حيوانيته ، أو تغليبه للغرائز ولكن فى افتقاده النظام والعقل والانضباط .

وفى القصة الثانية (الحصار)[2] يذهب إلى أن الإنسان محاصر بآلاف الأشياء التى كانت تبدو له شديدة التفاهة . حين يفكر فى تقديم استقالته من عمله ، فلا يعثر على ورقة يكتب فيها كلمات معدودات . وتشغل تجربة البحث عن ورقة كل القصة . وهو فى بحثه هذا يلتقى بصعوبات لا حصر لها . تدفعه إلى ارتكاب جريمة ، وإلى احتقار إنسانيته ، وإلى الصراع القاتل مع الآخرين . ولم تتسع جدران الشوارع والبيوت - كذلك - لكتابة استقالته . حتى احتمى - أخيرا - بجوار مرحاض مسكنه ، حيث وجده المكان الوحيد الذى يصلح لكتابة كلمتين اثنتين فقط ، هما « شرم برم » ! وذلك قبل أن يدهمه المتصارعون الذين انفلت منهم بصعوبة بالغة .

استند فى قصة واحدة هى (حديد)[3] إلى ضمير المخاطب . وكأنه أراد أن يضع الشخصية فى موقع المحاكمة وجلاء مالا تستطيع جلاءه . وإظهار الدوافع الخفية التى

---

(١) « رجل فى فقاعة » - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ - ص ٣٦٩ .
(٢) « رجل فى فقاعة » - ص ١٨٣ .
(٣) نفس المصدر - ص ١٧٣ .

تتعمد إنكارها . وإعلان هذا كله لها هى . فقد استهدف الكاتب تذكير الشخصية بما صدر ويصدر عنها . فى محاولة للاقتراب من داخلها ، ولتقريبها إلى نفسها ، لتتعرف إلى حقيقتها . مع كونه استفاد من ضمير المخاطب ، فإنه لم يقع فى أسر الخطابية والمباشرة . وإنما جعله بديلا للاسترجاع ، وللمونولوج الداخلى .

بعدئذ ، يستبعد الكاتب الـ « أنا » والـ « أنت » . فالتزم فى كل قصصه القصيرة الطريقة الموضوعية التي هى ألصق خصوصيات القصة القصيرة . حيث يكون الكاتب مراقبا ، مصورا بعيداً ، محايداً .

والكاتب واحد ممن يستطيعون السيطرة التامة على لغتهم ، لما يملك من محصول لغوى وافر . مفرداته لا تتكرر كثيرا . يختار كلماته وألفاظه بعناية فائقة . يحسن انتقاء كلمة الابتداء ، ليس فى أول القصة فقط ، ولكنه ينوع وينتخب الكلمة التى يبدأ بها الفقرة الواحدة . فكل فقرة تبدأ بداية تختلف عن الفقرة التالية . وهكذا . بحيث لا نجد هذا التكرار الباعث على الملل لبدايات الفقر .

وليس من شك فى أن هذه القدرة لا تتأتى إلا لمن تعامل طويلا مع تراثنا اللغوى ووضع تحت أمره رصيدا كافيا لا ستعماله الدائم . ولا أعتقد أن ثقافته اللغوية تكونت من طول تعامل مع النثر وحده ، ولكن الشعر يشكل جانبا كبيرا منها .

وإذا كانت لغته فى مجموعتيه الأوليين تبدو قارة حادة ، مدببة نحو الهدف ، فإنها تبلغ درجة الشعر المكثف المركز المضغوط ، فى مجموعته الثالثة (رجل فى فقاعة) . وهذا هو الذى دفعنا إلى مثل هذا الاعتقاد .

بل إننا نحسب – من دراستنا لقصصه القصيرة ككل – أن ثراءه من العامية لا يحد . وهو ثراء فنان يجيد استخدام ما يملك من إمكانات وقدرات ومواهب . وقد حدد موقفه من مسألة العامية والفصحى فى الحوار ، منذ أول مجموعة قصصية له ، حيث يقول :

(... وأقول صراحة إن هذه المشكلة لم تعرض لى أبدا وأنا أكتب . فخلال المعالجة وتداعى المعانى والمواقف لتصوير الفكرة الموضوعية ، على نحو ما يعهده كل كاتب ، لم أقف أبدا لأفكر كيف أصوغ هذه العبارة أو تلك . كانت الكلمات أثناء الحوار تتولد فى الذهن من تلقاء نفسها وتستقر على الورق من غير تعديل أو تبديل . قد استراحت لها النفس لأنها عبرت بصدق عما تجيش به نفوس المتحدثين .

وليس معنى هذا الكلام بالطبع أن العامية التى لجأت إليها أصدق من الفصحى فى

التصوير وأبرع فى إبراز المعانى أثناء الحوار على وجه العموم . فقد يكون العكس هو الصحيح فى بعض الأحوال . إنما المهم هو التلقائية : تلقائية الموقف ومن ثم تلقائية التعبير فى ذلك الموقف . المهم هو الصدق الفنى ليس إلا .)[١]

ثم ينتهى إلى رأى قاطع فى قوله : (لست أتحدى الفصحى أو أخاصمها ، بل أدافع عنها ضمنا ، بدفاعى عن العامية فى مواضعها لأن الاستخدام الفنى للفصحى فى مواضعها أيضا يغنيها ويعلى شأنها كلغة حوار ، ولأن استخدامها فى غير مواضعها قد يسىء إليها ، وإلى صاحبها أو كاتبها)[٢].

لم يتغير هذا المنطلق الأساسى الذى كان الكاتب ينطلق منه . الصدق الفنى هو العقيدة الثابتة التى يؤمن بها . وهو المحرك الذى يتحكم فى تسيير دفة السرد والحوار معا . ذلك أنه كان يضمن السرد كلمات عامية . بدأت مسألة لازمة فى قصصه الأولى ، ثم أشرفت على الاختفاء فى مجموعته الثالثة . ومن أمثلة ذلك قوله :

(وهو رغم أناقته وحرصه على الملبس والحفلطة لا يبدو عليه أن الحر يضايقه) . (وكانت هناك محاولات تجرى لرفع العربة ، وأصوات هيلاهوب) ، (الولد متعب حقا ولكن أمه ألعن منه وليه ما عندهاش مخ . لاتنى تفكر فى نفسها . آل إيه عاوزه حلق وكردان . ومن أين وهو قد وضع لتوه فى ذراعها غويشة ذهب ، طمع بنى أدم . لا يملأ عينه إلا التراب) ، (ومع ذلك فقد وقف الرجل كاللطخ وتجاهله تماما)[٣].

أو قوله : (كانت تخرج من سكات) ، (فشخرته الكاذبة وهو يجلس أمام دكانه كالسلطان) ، (ولكنه عندما قلب الأمر فى ذهنه حمد لنفسه سكوته لأن الخناق برضه عيب ، لاسيما أمام الأجانب[٤] .

ولعل حرصه على الصدق الفنى هو الذى جعله - أحيانا - يكتب جملا كاملة باللغة الإنجليزية نظرا لأن الشخصية المتحدثة أجنبية . والتزم هو بترجمة هذه الجمل ترجمة عربية صحيحة . وقصة « كرة صغيرة »[٥] شاهد على ذلك .

---

(١) « مولدبلا عروسة » - أحمد عادل - كتب ثقافية ١١٠ - ٢٠ يوليو ١٩٦١ - ص ٣ الدار القومية للطباعة والنشر .
(٢) نفس المصدر - ص ٤ .
(٣) نفس المصدر صفحات : ٨ ، ١٦ ، ٣٠ ، ٣٣ .
(٤) « المسيح فى الدكان » - مكتبة العرب ١٩٦٢ - صفحات ٣٦ ، ٨ ، ٧٥ .
(٥) القصة ضمن مجموعة (المسيح فى الدكان) صفحات ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٨ ، ٩٠ ، ٩١ ، توجد فى كل منها جملة أو اثنتين أو ثلاث باللغة الانجليزية .

وفى كثير من الأحيان كان يكتب الكلمة العامية كما تنطق بالضبط . سواء كان ذلك فى الحوار أم فى ثنايا السرد . كقوله : « متيللا يا كمال » ، « ليه بقى يا سيدنا لافندى » ، « شوف الراجل ده بيتدقلج ازاى » ، « اثنين قهوة مزبوط » .[١]

كما أنه يضمن السرد بعض تعابير شعبية مألوفة ، يرددها الناس فى أحاديثهم اليومية ، دون الإشارة إلى ذلك ، أو وضعها بين أقواس . كأن يقول : « ولكن هذا كله كوم ، وما يحدث لها من الرجال كوم آخر » . « ولكنها لم تكن مشاجرة عادية هذه المرة . بل كانت خناقة لرب السما » ، « من صبيحة ربنا وهى تلح عليه أن ينزل ليشترى حذاء للولد » ، ركبها عفريب الحذاء من صبيحة ربنا »[٢] .

أما كيف كان يبدأ قصته القصيرة ، فإنه – فيما تكشف عنه القصص ذاتها – أخذ نفسه بكثير من الشدة والقسوة . بل بشىء عظيم من الحذر والدقة . بقصد أن تكون البداية كما أراد لها نقاد القصة القصيرة . لا تتشابه بدايات قصصه . لا نجده يهرع إلى الأفعال الدالة على الحكى والقص . الفعل الماضى « كان » لا يهيمن على نسيج القصة وبدايات فقرها . إنه بمثل ما ينوع فى بدايات الفقر يلون ويشكل فى بدايات القصص ، حتى لا تجرى جميعها فى مجرى واحد .

فهو مرة ، يبدأ قصته بحوار مركز ، يجذب الانتباه إلى أطراف الصراع ، وإلى الشخصيات المشاركة فى الحدث ، ويشير من طرف خفى إلى القضية المحورية التى تدور حولها القصة : (قالت له أمه على مائدة الإفطار : – هنية .. ما رأيك فيها ؟ . فركبه فزع مباغت . وجاشت معدته بغثيان واشتدت ضربات قلبه .

– أرجوك يا أمى .. دعينا من هذه السيرة . لكن الأم لا تكف . لا يستطيع أن يوقفها : – يابنى .. البنت طيبة ، وأهلها طيبون .. هذه هى مشكلته بالضبط . الطيبة)[٣] .

من هذه الفقرة ، يتعرف القارىء إلى موقفين متعارضين . أحدهما تمثله الأم ، والآخر تجسده شخصية الابن . فالأم شديدة الانحياز لهنية التى ترى فيها خير من تصلح زوجة للابن لا لشىء إلا لأنها طيبة ، وأهلها طيبون . فى حين أن الابن يصاب بغثيان لمجرد الاستماع إلى اسم هنية . وهو يرفض الكلام فى هذا الموضوع . بينما تصر الأم على

(١) (مولد بلا عروسة) – صفحات ٧ ، ٤١ ، ٨٣ ، ٨٧ .
(٢) المسيح فى الدكان – صفحات ٣٦ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٤ .
(٣) « رجل فى فقاعة » قصة « ليس بالسلاح وحده يموت الانسان » ص ٦٧ .

الاستمرار فى إثارة هذه المسألة ، ويكون ذلك أثناء تناول طعام الإفطار . وهكذا تتحدد العلاقات منذ البداية : علاقة الأم بهنية . وعلاقة الأم بابنها . ثم علاقة الابن العاطفية بهنية . وموقفه الفكرى والعقلى من صفة « الطيبة » التى تعتبرها الأم قيمة أخلاقية ينبغى أن ترقى بمستوى « هنية » فتفضل كزوجة بسببها .

أظن أن هذه الفقرة قد تثير ، فتدفع القارىء إلى إشباع غريزة حب الاستطلاع لديه ، بالاستمرار فى القراءة لمعرفة ما قد تفضى إليه هذه الفقرة ، وبخاصة أنه وضع يده على الخيط المهم فى القصة .

ثم نراه مرة ثانية ، يبدأ بإشراك القارىء فى أمر غريب ، غير عادى .. يسائله ، وكأنه يريد أن يأخذ رأيه ، وما يلبث أن يعرض عليه موقفه الشخصى من هذاالأمر ، ويعود فيقدم تجربة مثيرة : (تصور أن تسير عاريا وأنت بكامل ملابسك . الملابس قطعا لا تهم مادمت تحس فى دخيلتك العرى . الأعين تتجاوزك لكنك تشعر بأنها تقتحمك . الشفاه مطبقة لكنك تسمع همسها بصوت عال . ما كنت أسير فى الواقع وأنا فى الطريق إليك هكذا . بل كنت أعدو وأثب . فماذا بقى لى بعد ضياع التاج إلا وثبة الأسد . يقولون إن العرى يضرج الوجوه خجلا ، لكننى أحمر له غضبا . وأنا من غير التاج عار تماما . أتميز غيظا وشراسة وقحة . فأنا أتهجم وأقتحم . وأضرب وأنكل . وذاك من حقى كملك . لكن لك أن تسأل وكيف من ثم تكون ملكا بغير تاج ؟)[1] .

وهو مرة ثالثة يضعك فى قمة الحدث ، ولا تحتاج معه إلى مقدمات : (فجأة ضاق صدرالملك بكل شىء . أطاح بالزجاجات فوق المائدة ، ثم قلبها . وأعمل فى الحاضرين لكما وركلا) .[2] وبرغم أن هذه القصة رمزية ، فإن القارىء يلاحظ أن بدايتها متفقة مع كلمات النهاية . إذ قادت إليها . وكما أن البداية تفجأ القارىء ، فإن النهاية تؤكد ذلك . هناك حفل سرى أقيم خصيصا لكى يفتتح الملك « المرحاض الجديد » من أجل راحة الشعب . تحوطه حاشيته ، ويلتف حوله رئيس الوزراء والوزراء ، وكبير الياوران . وفى سخرية وتهكم لاذعين ، يقودنا الكاتب إلى هذه النهاية : (وما إن انتهى عزف السلام ، حتى صوب الملك قوس بوله إلى منتصف التاج ، ليدشن المبولة ، والمرحاض الجديد . وبينما انهمك الآخرون فى مراسم التدشين كل فى مبولته . انفجر الملك ضاحكا واستدار

---

(١) « رجل فى فقاعة » – قصة « ثرثرة ملكية » – ص ٢٠٩ وقصة « حادث .. فى الميدان – الجوانى » . مجموعة « مولد بلا عروسة » – ص ٨٣ .

(٢) نفس المصدر – قصة « حفل سرى » – ص ٣٣٣ .

بما بقى فى مثانته الملكية ، فأنعم على مؤخراتهم ، واحدا واحدا ، بالرشاش السامى !)[١] .

وتجده مرة رابعة يصحبك بهدوء ، لتشتركا معا فى متابعة حركة الشخصية ، رويدا رويدا ، حتى تبلغا والشخصية ذروة الحدث ، كما هو الشأن فى قصص : « صوت ضائع » « الحكم » ، « شىء غامض » ، « رجل فى فقاعة » ، « هادم اللذات » ، « إعدام » وغيرها[٢] .

وفى مرة خامسة تسلط كلمات البداية الأضواء على المكان ، أو الزمان ، مع تعيين الأطراف المشتبكة فى الحدث ، أوالمتصلة بموضوع القصة .

ومع كلمات الابتداء يشعر القارىء أن الكاتب مولع بأن يضع الشخصية فى موقف غالبا ما يكون مأزوما . إنسان ما فى أزمة لم يخلقها هو ، ولكنها فرضت عليه فرضا . لم تحتمها عوامل مادية اقتصادية ، بل أسهمت فيها دوافع نفسية ، وأخلاقية ، وفكرية ، وعلاقات غير نقية . أو قل إنها مسائل قدرية . لا حيلة للإنسان الفرد فيها .

لذا يندر أن نظفر بشخصية تقاوم ، وتنتصر . تتحدى ، وتفعل ، فتغلب . أو تحاول المقاومة للانتصار ، والتحدى للغلبة . لكن قدرتها تقف عاجزة أمام قوى أكبر وأشد فتكا وخطورة لم تكن تخطر على البال من قبل .

تظل الشخصية القصصية مقهورة ومحطمة ، ومحصورة فى بوتقة ، تنصهر وتنصهر ، حتى تذوب ، داخل القوقعة أو الفقاعة . وهذا ناتج عن ضعف الإنسان ، وعجزه عن تغيير ما هو فيه ، أو ماقد يصبح فيه .

فى المقدمة الذاتية التى صدر بها الكاتب آخر مجموعاته « رجل فى فقاعة » نلتمس تفسيرا لهذه الرؤية التى تبلغ حد الإيمان . يقول عن نفسه : (هكذا أنا إنسان بلا حيلة ، مستسلم تماما لما أنا فيه ، عاجز تماما عن تغييره ، راض به بغير إرادة . وكثيرا ما خيل إلى أن فى وسعى الثورة على نفسى ، أن أشكل ذاتى من جديد ، أو أن أجعلها تواكب على الأقل ما يجرى فى الحياة وما تجرى به الحياة . لكننى ، وللحق هنا أسجل ، ماقمت مرة بمثل هذه الغزوات الفاشلة إلا عدت مطحونا مهزوما . فى عقلى وهن ، وفى فمى مرارة ، وفى نفسى سخط على ما فعلت .)[٣] .

---

(١) نفس المصدر - ص ٣٣٧ .

(٢) نفس المصدر - المقدمة ص ٤ .

(٣) نفس المصدر - المقدمة ص ٤ .

ومن ثم نستطيع أن نفهم كيف أنه ينظر إلى الإنسان ، وإلى نفسه ، وإلى شخصياته تلك النظرة الرومانسية المشحونة بالعاطفة ، والمغلفة بالحزن . مادامت الضغوط غير محسوسة ولا مدركة المصدر ، ومادام الفرد مغلوبا على أمره . (فأنا أحزن كثيرا على الناس وللناس إذا رأيتهم محزونين . وتؤرقنى الدمعة إذا صدرت من الأعين ، والآهة إذا خرجت من الشفاه ، كما يؤرقنى تنهد الصدور المكلومة بغير شكوى أو أنين . بل إن النظرة ذاتها تأسرنى وتكبلنى وتقع من نفسى موقع الألم والحسرة إذا كان فيها ظل من عذاب ، أو شبهة من مرارة ، أو لمحة من وجوم وسهوم[١] .

وفى ضوء منطلقاته هذه ، يصنف نفسه بعيدا عن أحكام النقد والنقاد :[٢] (فأنا كما ترى رومانسي فى ظل الواقعية وجدانى فى عهد العقلانية متصوف فى زمن الشك .) .

ولا أظن أن دارس قصصه سوف ينتهى إلى هذا الحكم . إذ إن الكاتب فى مقدمته هذه لم يحلل قصصه ، ولم يقصد تتبع مساره الفنى ، ولم يربط بين ما كتب وما يكتب . فهذه المقدمة لا تتفق مع قصصه المتقدمة ، ولا مع قصص المجموعة التى تصدرتها . إنه أراد أن يكتب كلمة عن ذاته ووجدانه وشخصه إلى القارىء . ظنا منه أن القارىء لا يعرف عن أفكاره شيئا . ولعله حسب أن القارىء لن يربط بين المقدمة وبين القصص . ولن يعقد مقارنة بينهما .

إن قصص هذا الكاتب واقعية انطباعية . تلتقى وقصص كل من يحيى حقى ومحمود البدوى وسعد حامد وشكرى عياد[٣] وهى أقرب إلى ما كان يقدمه شكرى عياد من قصص تدور حول الإنسان الفرد المأزوم ، فى موقف شديد التعقيد . هما معا يدركان قدرات الإنسان المحدودة . لكن أحمد عادل لا يرى وسيلة للخلاص إلا الموت ، ولا نهاية إلا الإخفاق والفشل . بيد أن شكرى عياد متفائل ، يؤمن بالغد وبالمستقبل . وإن كانا يلتقيان عند وعى متكامل بفنية القصة القصيرة .

ومهما تباينت البنى الاجتماعية والطبقية ، وكذا المستويات الثقافية والفكرية ، للشخصيات التى يختارها الكاتب ، فإن المصير واحد . يضاف إلى هذا أيضا اختلاف الظروف السياسية التى تحيط بالشخصية من ناحية ، وبنشر القصة من ناحية أخرى .

---

(١) « رجل فى فقاعة » - ص ٤ .

(٢) نفس المصدر - ص ٣ .

(٣) انظر : « اتجاهات القصة المصرية القصيرة » - د. سيد حامد النساج - دار المعارف ١٩٧٨ . ٢٠٧ : ٢٥٤ .

يتساوى فى ذلك « عوضين » صاحب « الكارو » فى (أمخاخ) مع « خليل » سائق الأوتوبيس فى (الكرباج) مع الدكتور س . م فى (رجل فى فقاعة) مع « عماد » فى (ليس بالسلاح وحده يموت الانسان) مع أبطال قصص (صوت ضائع) و (أعمار) و (هادم اللذات) و (مولد بلا عروسة) وغيرها من القصص .

إنه خيط واحد ، ولعله وحيد ، نصادفه مع أول قصة فى أول مجموعة له (قصة « الكرباج » ضمن مجموعة « مولد بلا عروسة ») حتى آخر قصة فى ثالث مجموعة صدرت له (قصة « شىء غامض » ضمن مجموعة « رجل فى فقاعة ») . وطبيعى ألا يحتفل الكاتب برسم الشخصية من الخارج ، وكثيرا مالا يذكر لها اسما . لأنها عنده رمز للإنسان المقهور – أيا كانت ثقافته ومكانته الاجتماعية وصناعته – ولأنه يستهدف تصوير اضطرابها النفسى ، ومظاهر قلقها . وعذابها وحزنها ، كما يحلو للكاتب أن يسميه .

ويجد هذا الانشغال بالداخل وبالأعماق النفسية والتوزع الفكرى والشعورى خير دليل له فى قصتى « شىء غامض » و « رجل فى فقاعة » . وهما قصتان كتبتا بشكل جيد . تمثلان مرحلة جد متطورة . كل منها تبلور موقفا شعوريا شديد التكثيف . استيطان بؤرة نفسية لشخصية محبطة . فى لغة مدببة تعرف طريقها إلى التأثير المنشود . محددة الغرض والدلالة . لكل كلمة دورها ، ولكل حرف هدفه . الجملة قصيرة حتى لا يتوه القارىء فى البحث عن وسيلة لربط أجزائها ، أو لتتبع ما تحمل من فكر .

كما تكشف هاتان القصتان عن أن الكاتب – رغم تجاوزه الستين – لا يخشى التجديد ، بل إنه لا يقل جرأة فى استخدام الأساليب الفنية المتطورة . إلى جانب الرمز الذى نلاحظه فى قصص : « ثرثرة ملكية » و « حفل سرى » و « الموسم » و « الحكم » و « شطرنج » . فضلا عن عنصر السخرية والفكاهة فى هذه القصص ، وفى « هادم اللذات » و « ضحك محزن » .

ومن الواضح أن قصصه القصيرة لم تتأثر بالصحافة ، لاشكلا ولا موضوعًا ، ولا لغة . إذ استطاع أن يفصل فنه عن كل المؤثرات الصحفية الخارجية . ولعل استفادته الوحيدة من الصحافة لم تظهر إلا فى نشر قصصه منجمة بها . وكأنما كان تعامله معها تعامل الأديب غير المشتغل يوميا بها . ومن ثم جاءت قصصه القصيرة بعيدة عن الإثارة ، والإغراب ، بعيدة عن التسطيح ، والابتذال ، تحترم اللغة . وتعنى بالكلمة الموحية الدالة ، والصورة المعبرة المجسدة . تنتظم القصة وحدة فنية موضوعية ، ووحدة شعورية . بحيث تبدو متماسكة ، شديدة الأحكام والترابط .

٣ - محمد كمال محمد :

إنه واحد من كتاب هذه الحلقة المفقودة ، ومن نفس جيل عبد الله الطوخى وأحمد عادل لكنه يختلف عنهما ، وربما عن كثير من الكتاب . فهو لم يعمل بالصحافة قط . والصحافة - بدورها - لم تفكر فى أن تحتضن نتاجه ، أو تعلن عنه ، أوتسلط شيئا من الضوء على مؤلفاته .

وتعدى الأمر الصحافة إلى غيرها من ميادين العمل والنشاط . أن كاتبنا هذا لم يعمل عملا منظما ومتصلا طوال حياته . يضمن بواسطته حاضره ، ومستقبل أبنائه . وقد تعدى الستين من عمره ، وأبناؤه كثيرون ، وشقاؤه من أجلهم مر وطويل . لدرجة أن كتابة القصة القصيرة - فى أغلب الأحيان - كادت تصبح مصدره الرئيسى للرزق وللعيش ، رغم ضآلة عائدها .

وعلى المستويين الأدبى والاجتماعى ، لم يشعر به أحد ، ولم يحس بمأساته إنسان أو فنان أو ناقد . لم تكتب عنه كلمة ، بل لم يشر إليه مجرد إشارة . ولم يذكر اسمه فى أية دراسة جامعية أو نقدية أو أدبية[1] . وهو يكتب القصة القصيرة والطويلة منذ الخمسينيات . وبرغم ماكان يقابل به من تجاهل النقاد ، فإنه ما يزال يكدح فى ميدان الكتابة القصصية بإصرار وعناد فائقين دون استناد إلى شلة . أو ارتباط بحزب . أو انتماء إلى صحيفة . أو احتضان ناشر له . أو اعتماد على ناقد خصوصى .

ألا يعتبر تجسيدا حيا للظلم المادى والأدبى الذى يقع للأديب أثناء حياته ؟!

ومع ذلك فإنه تمكن من إصدار اثنتى عشرة مجموعة قصصية .[2] نشرت جميعا بعيدا عن الهيئات الرسمية المسئولة عن الطباعة والنشر والتوزيع . كلما أتيحت فرصة هنا أو هناك ، لسبب أو لآخر صدرت له رواية أو مجموعة قصصية . وآخر مجموعاته القصصية هى « زائرة الليل » ١٩٨٩ .

---

(١) كنت أول من نوه بنتاجه ، وبقيمته الفنية ، فى « الأهرام » ٨ ابريل ١٩٨٠ - ص ١١ مقال (قصاص أغفله النقاد). بعدئذ تتابعت الكتابات حوله، ونوقشت قصصه فى «البرنامج الثانى بالاذاعة».

(٢) مجموعاته القصصية هى : « الحياة امرأة » ١٩٥٦ ، الأيام الضائعة ١٩٥٧ ، « أرواح وأجساد » ١٩٥٨ ، « حب وحصاد » ١٩٦٠ ، « الاصبع والزناد » ١٩٦٥ ، « الأعمى والذئب » ١٩٨٠ . « البحيرة الوردية » ١٩٨٢ - « العشق فى وجه الموت » ١٩٨٣ - « حصاة فى نهر » ١٩٨٣ - « نزيف الشمس » ١٩٨٥ ، « سقوط لحظة من الزمان » ١٩٨٧ ، « زائرة الليل » ١٩٨٩ .

وصدور هذه المجموعة بعد أربع وعشرين سنة من مجموعة (الإصبع والزناد) التي صدرت ١٩٦٥ ، يؤكد حقيقتين تتصلان به ، الأولى : إنه لم يكن صامتا أو متكاسلا أو يائسا . وإنما كان يكتب باستمرار ، حرصا منه على مواصلة الإبداع . والدليل على ذلك أن مجموعته الأخيرة تضم قصصا كتبت فى ١٩٦٧ ، ١٩٦٩ ، ١٩٧٠ ، ١٩٧٥ ، ١٩٧٩ . حتى وصل عدد قصص هذه المجموعة ثمانى عشرة قصة قصيرة . وبالتالى ، ضمت قصصا ممتازة من الناحية الفنية ، وقصصا أخرى عادية . الثانية : رغبته فى أن يخطو خطوات متقدمة إلى الأمام . ووجود هذين المستويين الفنيين متجاورين أكبر شاهد على ذلك . نفس الشيء نلاحظه فى مجموعة (الأعمى والذئب) حيث توجد هناك قصص مثل : « سند » ، « قليل من الثمر » ، « الثأر » ، « سلم إلى السماء » ، « أيام الدموع » ، « المشاية » ، « الزمارة » ، « الأكفان فى القاع » ، « وانكسر المجداف » ، تنتمى إلى مرحلة ذات مستوى تقليدى . تشمل - فى اعتقادى - جل قصص مجموعاته السابقة . لا توحى بتمايز فنى ، ولا بتميز موضوعى . وإنما جرت فى نفس المجرى الذى تدفقت فيه آلاف القصص لغيره من الكتاب .

وأظن أن ظروفه المادية الطاحنة ، ثم اتخاذه كتابة القصة القصيرة وسيلة حياة ، لم تهيئان له المناخ الواجب للتأمل ، وإعادة النظر ، والتجديد . وفى ظل ظروفه هذه ، كان بإمكانه أن يدع الفن جانبا ، وأن يدعى بعض ادعاءات سياسية أو فكرية ، وفقا لمقتضيات الأحوال والأزمان . فيقتنص عملا مرة ، وجائزة أخرى ، وفرصة للشهرة وذيوع الصيت مرة ، وهكذا لكنه لم يلجأ إلا إلى الصدق مع قدراته وطاقاته الفنية ، ومع واقع الحياة فى مجتمعه ، ومع القصة القصيرة أداته لتوصيل فكره ورؤيته .

كما كان متوقعا أن يأتى انحيازه للماركسية صارخا . بسبب ما عاناه فى حياته . فيعلن إيمانه العميق بها ، أو بأى من المذاهب الاجتماعية الأخرى . ويغذى قصصه القصيرة بالشعارات والخطب والمباشرة . بيد أنه توسل بالفن وحده ، ليقول كلمته وليحدد موقفه من كل ما يحيط به . ومن هنا جاءت قصصه متفاوتة القيمة الفنية . لأنه يكتبها تحت وطأة أوضاع غير مستقرة . وفى إطار مادى ضاغط . ثم إنه لا يسعى كى تصب فى قالب واحد . أو تسير فى خط موضوعى وفنى لا تتعداه .

ومع القصة القصيرة وحدها خالصة لوجه الفن ، طفق يجرب ويجرب ، حتى وصل فى مرحلته الأخيرة إلى درجة عالية من النضج . تمثلها قصص : « الليل يا فاطمة » ، « الأعمى والذئب » ، « حكايات عن طاووس العصر » ، « من أين تهب الرياح » ، « اختناق » ، « الحاجز » ، « ذراع تحت الرأس » ، « القاع » . وهى قصص كتبت

بحذق شديد ، ومهارة فائقة . ولو أنه لم يخلف طوال حياته إلا هذه القصص لكفاه ذلك . إنها قصص لا تصدر إلا عن خبير ذى حنكة ، أو محترف أصيل ذى دراية بأصول صناعته . تضاف إليها نخبة أخرى من قصص مجموعات ، « نزيف الشمس » و « العشق فى وجه الموت » و « حصاة فى نهر » ! .

وقبل التعرف إلى خصائص هذه القصص ، ينبغى الإشارة إلى أن الكاتب لا يختار لقصصه العناوين المطولة . وكذلك الحال بالنسبة للمجموعات القصصية ، وإلى جانب الغناوين التى تحمل الإشارة المباشرة للشخصية المحورية فى القصة ، أو لموضوعها الأساسى ، فإنا نجد ما يدل على حالة نفسية أو اجتماعية (اختناق) ، ومايرمز إلى شىء أو موقف (القاع) ، (الحاجز) ، وما هو عبارة عن تساؤل (من أين تهب الرياح ؟) .

أما عناوين المجموعات فإنها غالبا ما تتكون من كلمتين ، تجمع بينهما واو العطف ، لكن العلاقة بين الكلمتين تختلف من مجموعة إلى أخرى . كأن تكون علاقة تناقض وتباين (أرواح وأجساد) أو علاقة زمنية تدفع إلى تصور فترة ما بكل ما يرتبط بها (حب وحصاد) أو علاقة تلازم ووجوب إبان حدث معين (الإصبع والزناد) . إذ لحدوث الطلق النارى لابد من أن يضغط الإصبع على الزناد . أو علاقة الجانى بالضحية (الأعمى والذئب) .

وشخصيات هذه القصص ليست من النوع الذى يطفو على سطح المجتمع ، لها بريق أخاذ ، ومستوى اجتماعى عال ، ولا مشكلات لها فى الحياة . اللهم إلا تلك العلاقات العاطفية والجنسية ، وما ينشأ عن الفراغ والملل من أمور تافهة . فلا تجد فى قصصه من ينتمون إلى البورجوازية الكبيرة ، ولا البورجوازية الصغيرة . وكذا كبار الموظفين . وفتيات الطبقات العليا . والفئات الطفيلية الجديدة التى أثرت دون أن يشعر بها احد ، وطرحت عددا هائلا من المصطلحات التى تتعامل بها ، والقيم التى تعتنقها وتوحى للآخرين باعتناقها .

إنه أدرك إلى أى حد أصبحت هذه النماذج باعثة على السأم ، والمرارة ، والغيظ فضلا عن كونها طرحت – فنيا – من قبل ، مع اختلاف زوايا النظر إليها ، وكيفية معالجتها . لذا فإنا نراه ينجو جانبا ، لينتقى شخصيات قصصه من أركان مغفلة ، وشوارع خلفية مظلمة ، فى لحظات معينة تمر بها فى حياتها اليومية .

ولم يقف الأمر عند حد انتخاب الشخصيةالمجددة ، واقتناص موقف مالم يلتفت إليه ،

بل إنه تعداه إلى صقل هذين العنصرين فى بوتقة تجربة فنية جديدة ، تقدم لأول مرة ، وفى شكل قصصى منضبط . سخرت له كل الأدوات الممكنة والخيوط المعاونة على النسج المحكم .

من هذه الشخصيات « بهلول ركة » ، الذى كان يصحو فى الفجر مسرعا إلى السلخانة ليعود بسقط الذبائح ، ويقف بجلبابه الملطخ بحبر الأختام الأحمر على ناصية الحارة ، بعد انفضاض سوق السمك فى الغروب ، يبيع الطحال المقلى لزبائنه . عاد من السلخانة ذات يوم بعضة كلب مسعور هاجم مقطف الأمعاء الساخنة فى يده . طمأنته أمه العجوز ودعكت الجرح بليمونة . لكنه فقد عقله بسبب عضة الكلب . فأصبح يتصرف تصرف الكلاب . ويعيش حياتها ويعاشرها .

والكاتب يختار هذه الشخصية ، فى لحظة صراع آخر معها . والصراع عامل ظاهر فى قصصه . إنه دائما موجود . وهو صراع طبيعى بين إنسان قوى وآخر يبدو للوهلة الأولى أنه ضعيف ؛ لكنه عند اللحظة المواتية ، يظهر كأقوى ما تكون القوة . هناك الجلاد والضحية ثم التحدى الذى يثيرنا فنيا وإنسانيا ، والذى ينتهى غالبا لصالح من هم فى القاع . ولا يحمل الانتصار للمغلوبين على أمرهم أى بعد سياسى أو عقدى عند الكاتب . ولكنه تأكيد لفكرة فقدان التواصل ، واستحالة الحب فى أجواء تفرض عرقلة مسيرته .

هناك دائما : الذئب ، والأعمى . واللقاء المستحيل بينهما . والحب المفقود لأسباب متعددة اجتماعية وطبقية وأخلاقية ونفسية . فى قصة (الليل يا فاطمة) الذئب هو راوى القصة ، و « بهلول ركة » هو الأعمى . وفى قصة (الأعمى والذئب) نجد ماسح الأحذية هو الأعمى ، وموظف الملجأ هو الذئب . وفى قصة (حكايات عن طاووس العصر) معاطى سائق عربة حنطور هو الأعمى ، والذئب هو عرفان عسكرى المباحث . وفى (من أين تهب الرياح) تجد مسعود بائع البطاطا الفقير هو الأعمى ، بينما الراوى بطل القصة هو الذئب . وفى (اختناق) تبدو الطفلة الصغيرة الخادمة هى تجسيد للأعمى ، ويقف مخدومها والآخر موقف الذئاب .

والثأر لا يتم هكذا دفعة واحدة ، دون مبرر منطقى . إنه يأتى بعد عذاب طويل ، وقدرة فائقة على الاحتمال والصبر . بمعنى أن له مقدمات مسبقة تهيىء له . وأنه يكون حتميا إبان حدوثه . كما أن له أسبابه الإنسانية الواقعية ، التى تنبع من واقع حياة الشخصية ذاتها . بحيث يأتى صراعها طبيعيا ، وثأرها مقبولا ، وانتصارها انتصارا للإنسان حتما وضروريا .

فبهلول ركة عندما يدس له السم بحجة إطعامه ، يرفض بطريقته الخاصة ، لأنه أكل لتوه . وعندما يبدأ الجانى فى فتح فمه بالقوة ، يقاوم ، لإحساسه بشذوذ هذه الطريقة . وما إن يزداد عنف الجانى ، حتى يدفع بهلول ركة العنف بالعنف ، فيعض ويجرح ويدمى . والأعمى الذى لا حيلة له ولا قوة ولا ثروة . يفاجأ بأحد موظفى الملجأ الذى أودع ابنته الصغيرة فيه ، وقد اعتدى على عذريتها . يحتال حتى يأتى به إلى بيته . فيلاطفه ، ويسائله ،ويطلب إليه تصحيح الوضع المختل . فإذا به يروع حين يخبره الآخر بأنه بعث بالفتاة إلى أقارب له فى الكويت كى تعمل خادمة عندهم . عار واحتقار وإهانة من كل جانب . والنار موقدة . فيكون الانتقام الأسطورى من الأعمى ، لشرفه ولكرامته ولفقره . بشكل تلقائى وطبيعى ، دونما افتعال .

والطفلة الصغيرة فى قصة (اختناق) تثأر وتنتقم وتنتصر . وإن بدا غير ذلك نظرا لأن الصراع الخارجى لا يمكن أن تتوافر خيوطه ، لعدم تكافؤ القوى المتصارعة . إذ لكى يكون الصراع الدرامى مقنعا ومعقولا ، يلزم أن يجرى فى حلبة تتساوى فيها كل الأطراف . الطفلة هنا صغيرة . خادمة . تركتها الأسرة التى تعمل عندها داخل السيارة الفارهة . وأغلقت أبواب السيارة ، ونوافذها ، بمنتهى الأحكام الذى يشع قسوة . فلميسمح بنفاذ نسمة هواء باردة .

وكل ما تشاهده الطفلة من داخل هذا السجن مثير وباعث على التحدى والثأر . بنت فى مثل سنها تشترى « سميطة » من الدكان المقابل ، لتقضمها . لمة حول طاسة الطعمية على باب الدكان المجاور . الناس يتحلقون حول عربةاليد المليئة بلعب الأطفال المتنوعة . طفل يلتقط أرنبا زاهى اللون ، ويسرع به مبتهجا . كل ذلك والطفلة مخنوقة . محكومة بما فرضته عليها القوة الأخرى من ضغوط . وسرعان ما يسقط ظل فوق عجلة القيادة اللامعة . جسم إنسان يغطى الباب الأمامى للسيارة . وتسمع تكة خفيفة ، ينفتح معها الباب . ثم ينزلق الجسم ليستقر أمام عجلة القيادة . ويستدير نحوها مبتسما ، وهو يدير مقبض الزجاج ، لينفذ الهواء . فاستراحت الطفلة ،وشعرت بالأمان ، واسترخت لتنام .

هكذا أتيحت الفرصة للانتقام والثأر والانتصار . إنها لم تفعل ما يفهم منه غير ذلك ، لم تصرخ . لم تصح . لم تناد المارة ، وتزعق فى رجال الشرطة . إنقاذاً للسيارة ، وانحيازا لمخدوميهاوسجانيها . ليس ثمة انتماء ما للسيارة ولا لأصحابها . ومن ثم فإنه لا يهمها شخص السجان . وإن تغير زيه وأسلوبه . إنه هنا يرتدى لبسه الكاكى القديم ، ويبتسم

لها ، ويساعدها على أن تتنسم نسيم الحرية والراحة والاسترخاء .

فالثأر هنا طفلى ، سلبى . لقد تحدت جلادها بالصمت . وارتضت الانتقام بالسكوت على الواقع الجديد . (نظرت إلى ابتسامته فى المرآة . استغربت اطمئنانه لها . مد يده فأدار مقبض الزجاج . أنعشها الهواء . يجب أن تستمرالسيارة فى السير دون توقف . زحزحت نفسها للخلف . وغاصت فى المقعد الطرى . نظرت إلى الطريق . والدكاكين والناس . أحست براحة عميقة . واستنشقت الهواء برئتيها . وشربته بفمها . تركت جسدها يتراخى بكل أعضائه . شعرت بخدر لذيذ يدعوها للنعاس . قاومت لحظات . ثم استسلمت للنوم مطمئنة الملامح .)[1] .

هذه القصة نموذج ممتاز للقصة القصيرة الفنية . لم تتعد الصفحات الثلاث من القطع المتوسط . بل إنها - بالتحديد - عبارة عن اثنتى عشرة فقرة . كل فقرة كلماتها معدودة ومحدودة . وكل منها تبدأ بداية جديدة . تضيف إلى الموقف . وتثير الانتباه . وتدفع إلى الترقب . وتصعد بنا إلى حيث ينبغى أن تكون القمة . لا تعثر على كلمة واحدة تخرج بك عن الإطار الوجدانى والشعورى والفكرى . لا يترك لك الكاتب ثغرة تنفذ منها إلى الخارج ، لا زعيق ولا أفتعال ولا شعارات طنانة أوخطب منبرية .

ولنقرأ معا بدايات فقرة ، لنرى إلى أى حد تمكن من أن يتجنب تكرار الكلمات . وكيف أنه أراد أن تسلم بداية الفقرة للبداية التالية للفقرة الآتية . ثم ما يسرى من حركة داخلية متطورة صاعدة .

(**عيناها تحملقان** من خلف زجاج السيارة ... **ليتها** تستطيع الخروج من السيارة **للطريق ، للناس للشمس وللمطر وللهواء** .. **عدت** على أصابعها الشهور من يوم أن اشتغلت بالخدمة عندهم .... زحفت من اليسار إلى اليمين ... **انتقلت** من طرف المقعد إلى الطرف الآخر .... **الزجاج كله مغلق** وهم حذروها أن تفتحه .... **الناس** يتحلقون خلف عربة اليد التى يزعق صاحبها مناديا فيسرع بعضهم إليه .... **شىء يكتم** أنفاسها والأبواب الأربعة كلها مغلقة بالمفتاح .... **سقط ظل** فوق عجلة القيادة اللامعة .... **تحركت السيارة** فتحركت معها فى قلق .... **بدا لها** الأمر غريبا أن يجىء رجل ليجلس فى مكان القيادة غير سيدها .... **ارتجفت حين سمعت صوت الرجل . نظرت إلى ابتسامته فى المرآة** ....) .

---

(١) « الأعمى والذئب » - محمد كمال محمد - دار الأمل للطباعة والنشر ١٩٨٠ ص ٤٥ .

ومما يحمد للكاتب أيضا ، أنه لم يلجأ إلى وصف شخصية الفتاة ، ولا شخصية السائق الجديد أو السارق ، ولم يقدم إلينا السيد المخدوم ، لا برسمه ولا بسلوكه ولا بفكره ، وإنما اكتفى بالموقف فى حد ذاته . واستطاع أن يغذيه بشحنات كهربية ألهبته إلى الدرجة القصوى . ونشير إلى أنه لا يوجد حوار . وإن كنا نشعر أن الحوار الداخلى بالغ الغزارة ، بينها وبين نفسها ، وبينها وبين الأشياء البسيطة التى تتمناها فى الخارج ، وبينها وبين هذا الصاحب الجديد .

لقد وفق الكاتب فى أن تشع قصته القصيرة هذه إشعاعات كثيرة . وفى أن تحمل رؤية متقدمة ، سخر لها أدواته الفنية ، بحيث اكتملت فنيا وموضوعيا . مما يجعلنا نعتقد فى أنها سوف تبقى نموذجا فريدا يحتذى ، فى ميدان القصة القصيرة .

على نحو آخر ، نزعم أن شخصية « بهلول ركة » فى قصة (الليل .. يا فاطمة) رسمت لكى يكتب لها البقاء ، كما كتب لشخصيات « راسكولينكوف » فى (الجريمة والعقاب) و « ايفان كارامازوف » فى (الأخوة كارامازوف) والأبله فى (الأبله) لدستويفسكى ، الروائى الروسى المعروف . وهى شخصية لها حضورها وخطرها الفنى . تذكرنا بشخصية الزين فى رواية (عرس الزين) للروائى السودانى الطيب صالح . فكلاهما تعمد أن تكون الشخصية القصصية ذات تفرد ، وخصوصية ، واستقلالية ، وندرة .

بلغ من حذقه فى تصوير بلاهة الإنسان الممزق حدا جعله أقرب إلى الكلاب . ولعله وعى ذلك جيدا ، لأن الكلاب كانت سبب أزمة « بهلول ركة » . وكل ما يصدر عن الكلاب من أصوات ، وحركات ، وانفعالات ، تتبعه الكاتب ، وأضفاه على شخصيته الفنية . حتى عقد بين « بهلول ركة » وبين الكلاب علاقة ود ورحمة ومشاركة وتعاطف ، افتقدت جميعا بين البشر بينه وبين راوى القصة والذى يمثل البعد الثانى للصراع الدرامى فيها . وبين فاطمة والراوى .

استهدف الكاتب تجسيم بشاعة ما ينجم عن افتقاد التواصل ، والحب . وكيف أن الإنسان المدمر من الداخل ، الممزق نفسيا ، لا يملك إلا تدمير الآخرين . وهو فى صراعه اللا إنسانى لا يفرق بين الأسوياء وبين المرضى الضعاف . بل إن تمزقه يدفعه إلى أن يقسو على من هم أضعف فيكون دماره هو ، وضياع أمله فى الانتصار والأمان .

(خلف ضريح « الست الوالدة » المتسرب من شباكه الضيق ضوء باهت توقفت ببهلول ركة . وفضضت اللفافة بيد ترتعش . انتفخت طاقتا أنفه وتشمم . استدار مبتعدا

يدقدق بكعبيه . لحقت به . انغرزت أصابعى فى لحم ذراعه ، وأنا أجره لأقعده على الأرض . وألقيت أمامه بقطع اللحم المغموسة بسم الفئران . برز لسانه طويلا ممدودا أمامه . ظل يتشمم دون أن يلتقط اللحم أو تمتد إليه يده . كان شبعانا بعد . ممتلئا بالطعام الذى قدمته يدا فاطمة . تناولت اللفافة وقربتها من فمه . تدافع فى خيشومه الهرير . للتو ، انبثقت ، كأنما من تحت الأرض ، مجموعة من الكلاب ، فانتفضت مفزوعا ، وتطايرت قطع اللحم من يدى . هجمت عليها الكلاب فجثوت بسرعة لأخلصها . أطبق أحدها على معصمى . تخلصت منه بقطعة لحم ، وجذبت « بهلول ركة » من طوق جلبابه . فألصقته بصدرى . قاومنى نابحا ، وأنا أدفع فكه الأعلى بحد كفى بينما كظ أسنانه لأدس قطعة اللحم غصبا . التوى فكه . وضرب بقدميه الحافيتين الأرض كفارس يرجمها بحوافره . تطوح بين ذراعى يمينا وشمالا ، ركع على ركبتيه . حملق فى بفم مفتوح بانت كل أسنانه . فجأة ضرب وجهى بالتراب . وانطرح على الأرض منيرا عنى وجهه . تدافعت أنفاسه كالفحيح . طوح ذراعه من جانبه وقبض على شعر رأسى بيد كالمخلب ، وجرنى خلفه زاحفا على يده وركبتيه . ارتميت على ظهره بثقلى فانبطح راقدا على بطنه محدثا صوتا كصأصأة الفأر ، ونبح بصوت عال . تحلقت حولنا الكلاب مستفزة بنباحه . نهش أحدها لحمى . قضم آخر إصبعى . لم أفلت بهلول ركة من يدى حتى غيبت قطعة اللحم داخل فمه ، وانزلقت عبر بلعومه . بينما برزت عيناه خارج عظمتيهما كأنما ستسقطان عن وجهه . وأطلق صوتا كصفير ماسورة الطحين . جرى لاهثا رافعا ذراعيه . وضرب بكفيه شباك الضريح الخشبى ودفع يديه ، كأنما يخرق حاجزا من مربعاته المحفورة . فغابت خلف الشباك حتى الكوعين)[١] .

فى هذا الجزء نلاحظ أن الكاتب يصل إلى ذروة تصوير الصراع المقيت المدمر ، ليس بين الإنسان والإنسان ، ولكنه بين إنسان وحيوان ! فقد تعامل مع بهلول ركة على أنه كلب من الكلاب الضعيفة الشاردة . وما صدر عنه من حركات مقاومة ، أو أصوات ، لا يتصل بالبشر بقدر صدوره عن عالم الكلاب . لدرجة أنه جسم الصوت ، حتى صار صوتا حسيا ملموسا . وحدد لكل مستوى من مستويات حركة الكلب ، ما يقابلها من درجات الصوت . بعد أن ربط منذ البداية بين « النباح البشرى » وبين استجابة الكلاب له بطريقتها الخاصة .

وقد اختار الألفاظ الدالة على ذلك . مثل : يهوهو – يوقوق – يدقدق – يعوى

---

(١) « الأعمى والذئب » – دار الأمل للطباعة والنشر ١٩٨٠ ص ١٠ – ١١ .

بصوت كالنواح - ركض - رفس - حمحم - يتشمم - مع حرصه على أن تكون جملة من ناحية وعباراته من ناحية أخرى ، قصيرة إلى أبعد حد . والأفعال الدالة على الحركة ، والتوتر ، والصراع ، تستخدم بشكل جيد . ولا تجده يسرف فى استخدام حروف العطف ، ليربط الجمل بعضها بالبعض الآخر . ولكنه ينتقل من حركة إلى حركة ، ومن فعل إلى فعل ، ومن انفعال إلى آخر ، دون انتظار لعوامل ربط . إثارة لانفعال القارىء ، ودفعا له كى يعيش التوتر والقلق والترقب . ولتنتقل إليه عدوى الحركة والتوثب .

ولعله أراد ألا يخلق الجسور بين الجملة والجملة المجاورة . فلا عوازل أو موانع مهما كان حجمها ودورها وأهميتها . فثمة عدم تواصل فى كل شيء . فى النظم ، والمجتمعات ، والحياة والعلاقات بين الناس بعضهم والبعض . وكأنه تعمد شيئا من هذا فى بناء القصة ، وتشكيل هيكلها العام . الجملة الواحدة القصيرة تؤدى دورها المحدد الذى لا تتعداه . وتأتى الجملة التالية بما خطط لها ، لتطبع انطباعا خاصا بها هى وحدها . وهكذا . وما على القارىء إلا أن يؤدى مهمة المتابعة ، والربط ، والتذكر ، والتخيل ، والمعايشة الكاملة .

ثم إن لغته فى كل قصصه لغة قارة . لا تبلغ حد الصرامة والجهامة . ولا تتصل من قريب أو من بعيد بلغة الشعر . ولا تهبط إلى درجة الإسفاف والابتذال ، تحت أى دعوى أو مبدأ أو مذهب أدبى . ولا ينتقى إلا الكلمات المقصودة للدلالة على المعنى الواحد المحدد ، حتى لا يدعك تذهب فى تأويلها مذاهب شتى ، فيفلت منه الزمام ، ويتمزق الخيط الفنى ، ويضيع الهدف .

فى قصة (الأعمى والذئب) نراه يدقق فى انتخاب الأفعال الدالة على حركات الأعمى عندما يبحث عن ابنه ، يقول على لسان الابن راوى القصة : (.. فى الصبح نادى أبى من حجرته . فسددت أذنى . دخل **يتحسس الطريق** إلى الفراش . انكمشت فى ركن الحجرة وأنا ألبس ثيابى **كنست يداه** الفراش الخالى .. **صاح** : زهرات . خرج ينادى بصيحاته **دخل** الحجرة ثانية **زحفت يداه المرتعشتان** على الجدار حتى وصلتا للمسمار الخالى من الثياب . **دار حول نفسه** وصرخ ينادينى ..)[١] .

ونادرا مايكون « الحوار » عنصرا أساسيا فى البناء المعمارى لقصصه القصيرة . ربما لأن جمله القصيرة المدببة ليست إلا حوارا مشحونا بالإيحاءات والدلالات ، والصور ،

---

(١) المصدر السابق ص ٢٠ - ٢١ - ٢٢ .

والمعانى . وإن كانت هنالك ضرورة موضوعية أو فنية ، فإنه يقتصد كثيرا فى جمل الحوار ، بحيث يأتى قصيرا مدببا ، مكثفا مركزا .

مثال ذلك ما يديره من حوار بين الأعمى ، وبين موظف الملجأ الذى انتهك حرمة الفتاة الصغيرة وقد بعث إليه الأعمى برسول للتفاهم حول ستر الفضيحة .

(فتحت الباب للطرقة الخفيفة كنقرة الإصبع ... ودخل الرجل متردد الخطى . فى تخاذل حيا أبى بنبرة متوددة . أطرق أبى برأسه . جلس الرجل أمامنا على الدكة الخشبية المنخفضة . نظر إلى أبى مترقبا .. تمتم أبى بجفاء .

– أرسلت لك أم كوكب . قلت تداوى الجرح .

مال الرجل بوجهه العريضة إلى جانب. حدقت عيناه فى الأرض صامتا.

– لابد أنك تعرف ما تنوى عمله .

حك الرجل أنفه المدبب بإصبعه وسكت . زحف أبى على الحصير مقتربا من النار أكثر كانت الجمرات محمرة كعيون ذئاب فى الظلام .

– عرفت منك بعض الأشياء : زوجة وأولاد . أهذا يمنع ستر العار ؟

بحثت يد الرجل بارتباك فى شعر رأسه الغزير :

– ليس هذا فى الحقيقة .

أطرق أبى لحظة ورفع رأسه :

– المانع أنها بنت ملجأ . كان يمكن أن أبلغ . لولا الفضيحة .

زم الرجل شفتيه المنحنيتين وسكت .

– لا أسمع منك كلاما . البنت هربت والفرصة أمامك . لتدبر أمورك حتى تعود .

بنبرة مترددة قال الرجل منخفض الصوت :

– قابلتها .

لم ينطق أبى وصمت فى ترقب . قال الرجل بصوت يتراجع فى حلقه :

– ساعدتها للسفر مع أقاربى إلى الكويت . لتشتغل فى بيتهم .

دمدم أبى بشىء لم أسمعه . صمت مستنكرا .

– خادمة ؟

– أوصيتهم بها .

تلون وجه أبى بزرقة مخيفة . انتفض يزأر :

. – أبعدتها عنا . لتهرب من جريمتك !)[١]

واضح أنه لا يكتب الحوار بالعامية . بل إنه يتوسل باللغة الفصحى المقبولة . سليمة البناء والتركيب . بعيدة عن التقعر . سهلة . تؤدى الغرض المطلوب . والجملة الحوارية عنده قصيرة . وبرغم أن معظم ماصدر من جمل حوارية جاء على لسان الأعمى الأب ، فإننا نلاحظ اختفاء الخطابية ، والزعيق . وبخاصة أن الأعمى فى موقف شديد الانفعال ، والتوتر ، والعاطفية ، والحماس . لأنه أهين فى عرضه وشرفه وكرامته . لكن الكاتب لم يستعن بألفاظ التهديد والوعيد والتخويف والانتقام .

ومما يلفت النظر أيضا أن الكاتب لم يستخدم قبيل كل جملة حوارية أفعال القول . كما نلاحظ عند البعض . حين يبدأ الحوار بالفعل « قال » أو « قالت » . إنه هنا يمهد للحوار بفعل يكشف عن الحالة النفسية ، أو طبقة الصوت ، أو نوع الحركة المصاحبة لمن يصدر عنه الصوت . كأن يقول : « تمتم أبى بجفاء . ودمدم أبى بشىء لم أسمعه . انتفض يزأر « .. أطرق أبى لحظة ورفع رأسه » . وهو لا يكتفى بذلك ، بل إنه يحدد صدى الجملة الحوارية عند الطرف الآخر المشارك فى الحوار . وإن لم ينطق كلمة . فضبط الحركة ، أو الانفعال ، أو ماقد يصدر عفوا من صوت ، إنما هو متمم للموقف الحوارى ومهم بالنسبة للنسيج العام للقصة القصيرة ككل . إن الجملة الحوارية تستتبعها حركة ، مثل (مال الرجل بوجهه . حك الرجل أنفه . عبثت يد الرجل بارتباك شعر رأسه . زم الرجل شفتيه) . وهو ما تجد له مثيلا فى قصته (الليل يا فاطمة) .[٢]

ولا ننسى أن هذه السمات الفنية تتوفر فى كل القصص التى أشرنا إليها . والتى تعتبر خصائص وصلت بهذه القصص إلى حيث الجودة والدقة والإحكام . ونستطيع أن نضيف إلى ذلك محاولته الإقدام على أن ينوع فى طريقة السرد القصصى ، وفى الشكل الذى يقدم به الحدث مع احتفاظه بكل ماذكر على أنه أساسيات فى عملية البناء الفنى .

الشاهد على ذلك قصته (حكايات عن طاووس العصر) . طرفا الصراع هما : « معاطى » ، سائق عربة حنطور بعد وفاة أخيه أمام عينيه ، بسبب تعذيبه فى قسم الشرطة . و « عرفان » ، شرطى المباحث الذى كان يستبد بالناس ، لعلاقته بضابط المباحث « فاروق » ، ولخدماته المتنوعة لزوجة هذا الضابط . فقد كان خادما مطيعا . والكاتب يقتنص لحظة ما بعد طرد « عرفان » من الخدمة وحبسه سنة . إذ سقط عنه

(١) المصدر السابق ص ٢٠ – ٢١ – ٢٢ .

(٢) انظر ص ٧ على وجه التحديد . موقف حوارى بين فاطمة وزوجها حول علاقتها ببهلول ركه .

سلطانه ، وطفق يبحث عن عمل . وأدى به إلى أن يعمل مهرجا أو بهلوان فى الأسواق . هوت قوته الغاشمة ، فانهار جبروته ، ثم انحدر من عليائه . وذلك عندما طلب هو نفسه أن يتقدم أحد المتفرجين ليكتفه بحبل . وسوف يحل هو الأكتاف إظهارا لبراعته فى اللعب ، وقوة عضلاته . عندئذ يبرز « معاطى » من بين الواقفين ، قاسى الملامح . وأخذ يلف الحبل بقوة وإحكام حول جسد « عرفان » . الذى فشلت كل محاولاته فى الإفلات من الوثاق . وأخيرا طلب إليهم أن يفكوا الجبل ليخلصوه . ومن الصمت المهزوم فى العيون رأى لحظات ضآلته . تقلصت ملامحه بالهوان . فلم يجِد بدًا من إعلان عجزه ، وهزيمته الصارخة .

لو أن المعنى الذى أراده الكاتب قد قيل بشكل تقليدى ، لما كان ثمة جديد . إذ الجديد حقا هو القالب الذى صب فيه الكاتب فكرته . الشكل الذى صيغ الحدث من خلاله . فقد شاء للأطراف التى يهمها « الحدث » بالدرجة الأولى أن تشترك فى بلورته . تحت عنوان (معاطى يتكلم) نتعرف إلى سبب الصراع . إلى ما كان من أمر أخيه الذى عذب حتى الموت فى إيجاز بليغ ومن وجهة نظر الأعمى المعتدى عليه . وهو – بطريق غير مباشرة – يفضح علاقة السلطة بالناس والتزوير ، والرشاوى ، والظلم . دون أن يعلن صراحة عن نقد أو تجريح . ومن غير أن يبوح بكلمة يفهم منها ذلك . والحق أن معاطى لا يتكلم ، وإلا أصبح حديثه خطبة منبرية مطولة . لكن الكاتب هو الذى يصور ، ويمهد ، ويحلل ، دون تدخل على الإطلاق .

العنوان الجانبى التالى هو : (عرفان يعلن لنفسه) . الذئب ، الجلاد ، ممثل السلطة التى تذوى ، عرفان ، يصور واقعه الذى صار إليه . ضياعه الذى أصبح فيه . عاره الذى يستشعره . والكاتب اختار الفعل المضارع « يعلن » لأن فى ذلك إفصاحًا علنيًا ظاهرًا لحقيقة يعرفها الناس جميعا . إذ هو بينه وبين نفسه يسلم يائسا بما هو فيه . وحاله هذه لا تخفى على أحد . وهذا الإعلان للنفس يقع فى عشرة سطور .

ونظل مع عالم « عرفان » ، حيث يأتى العنوان الثالث (وفى ظلمة الليل عرفان يتأمل نفسه) . هنا نشعر أن الكاتب يعين « الزمان » ، ويحدده « فى ظلمة الليل » . وهو مالم يحدث من قبل . ثم إن الفعل الذى سوف يحدث هو « يتأمل » نفسه . إنه لن يعلن ، ولكنه « يتأمل » . ومتى ؟ « فى ظلمة الليل » . ذلك أنه سوف « يتأمل » أفعالا وأقوالا وسلوكيات وأخلاقيات ، لا علاقة لها بالقيم الأخلاقية والإنسانية . أشياء خفية مستورة لا يكون الحديث عنها « إعلانا » وإنما « تأملا » مع النفس ، وفى ظلمة الليل . ومادام الأمر كذلك ، فله أن يكشف الغطاء عن كل خفى مستور . ولا بأس من أن

تستغرق فترة التأمل ثلاثة أضعاف ما احتلته لحظة « الإعلان » من مساحة .

يجيء عنوان رابع هو : (عيون فى إحياء المدينة) . وفى هذا الجزء يلتقط الكاتب نظرات بعض من كان يرهبهم « عرفان » ، ويستغلهم ، ويحل عرقهم بلا مقابل . ماسح الأحذية ، صبيان المقاهى ، باعة السمك ، أصحاب الدكاكين الصغيرة ، الجزارون ، باعة الخضروات والفاكهة .

ثم ننتقل إلى موقف عملى بدأ « عرفان » يتخذه ، جاء تحت عنوان خامس (كراوية الأسطورجى يقول) . حين عقد عزمه على أن يتعلم مهنة دهن الأثاث . وموقف الصبيان منه ، وكذا زوجة « كراوية » ، ومظهره الساخر ، ثم طرده .

وأخيرا نعيش فى القسم لمعنون (الناس يحكون) مع التجربة التى قادت عرفان إلى نهايته المحتومة على يد « معاطى » . بمعنى أن الكاتب أراد أن يشترك الناس جميعا فى رؤية اللحظة الفاصلة . ليس فقط بعض العيون فى أحد أحياء مدينة دمياط ، بل أيضا العقل الجمعى للناس مدنيين وقرويين ، فى سوق السمك الكبير . وهذا هو أكبر أجزاء القصة ، التى تقع فى اثنتى عشرة صفحة من القطع المتوسط .

ولا يخفى أن الكاتب يتوسل بالرمز فى قصص (الليل يا فاطمة) و (الأعمى والذئب) ، (حكايات عن طاووس العصر) و (الحاجز) و (القاع) . ولا يعنى هذا أنه يوغل فى استخدام الرمز ، أو أنه يجرى وراء الإغراب . ولكننا نستطيع أن نتلمس لكل قصة من هذه القصص بعدين أو مستويين . إذ يمكن تفسير الحدث والشخصية فيها فى ضوء أنها ترمز إلى فكرة أو إلى معنى أو إلى موقف بذاته . وإن كان الثابت - فنيا - أنه وفق فى تشكيل الحدث ، وتقديم الشخصية ، واختيار الشكل ، بحيث لا يبتعد بنا عن الواقع ، ولا يحيد عن الصدق الفنى ، ولا يمعن فى التعقيد والإلغاز . إنه تعمد مع سبق الإصرار والترصد ، أن تكون قصصه القصيرة مفهومة ، ومعقولة . يلتحم فيها الفكر والواقع والرمز . وتنصهر الرؤية التقدمية فى قنينة الفن الصافية النقية .

* * *

على هذا النحو جاءت قصصه القصيرة التى ظل يكتبها حتى صدور مجموعته الأخيرة (زائرة الليل) ١٩٨٩ . محتفظاً للقصة بطابعها الفنى . منتخباً شخصياته من الفئات التى تعيش فى القاع . ممن لا ينتمون إلى طبقة اجتماعية . بلا عمل . أو يعملون أعمالاً غير منتظمة وغير مستقرة . باحثاً عن موضوعات لم يلتفت إليها . شديد الصرامة مع الجملة . مركزة جداً . مضغوطة أبداً ، لا ثرثرة فيها ولا تفاصيل ولا استطرادات .

فقد أضاف إلى مجموعاته السابقة ست مجموعات جديدة هى : (البحيرة الوردية) ١٩٨٢ ، (العشق فى وجه الموت) ١٩٨٢ ، (حصاة فى نهر) ١٩٨٣ ، (نزيف الشمس) ١٩٨٥ ، (سقوط لحظة من الزمان) ١٩٨٧ ، (زائرة الليل) ١٩٨٩ . وأعماله على هذا النحو تستحق دراسات علمية تكتب عنها . ولما لم يكن ثمة بروبا جندا أو شلة تقيم الدنيا عندما يكتب أى قصة ؛ فإنه لم يلتفت إليه ؛ وقد لا يلتفت إليه . وهناك من لا قيمة فنية لهم ، ولا دور فى تطور فن القصة القصيرة ، تعقد حولهم الندوات ، وتدبج المقالات ، وتدرس أعمالهم ضمن رسائل جامعية .

إنه كاتب صموت ، خجول ؛ لا يعرف ولا يجيد إلاَّ الكتابة .

وسنشير إلى عدد من القصص الممتازة التى يمكن للباحثين أن يقفوا عندها للتأمل والدراسة والمقارنة . إلى جانب ما سبق أن وقفنا عنده : ست دجاجات – السقوط – التمرد – الحائط ، لاضوأ فى المرفأ ، الوحل . (العشق فى وجه الموت) . بقعة فى وجه المصباح – الرماد ، دعنى أحمل الحقيبة ، إنسان ، خيوط اللعبة ، العار . (حصاة فى نهر) ، إلى غير ذلك .

وينبغى الإشارة إلى أن لدى الكاتب وعياً ببليوجرافيا ، نلاحظه حين يسجل تاريخ نشر كل قصة من قصصه ؛ ليضعها فى ظروفها التى أحاطت بها . فى حين أن هناك من يخفى التاريخ ؛ ليعيد نشر القصة الواحدة أكثر من مرة .

* * *

ننتقل إلى ثلاثة من الكتاب ، يمثلون جيلا واحدا . أشرفوا على الستين من العمر ، ولعلهم وصلوا اليها ، وربما تجاوزها أحدهم . تتشابه ظروف حياتهم إلى حد بعيد . من حيث النشأة والأصول الطبقية ، ومجالات العمل ، والنشاط الاجتماعى العام . عاشوا – ثلاثتهم – قضايا الواقع العربى بشكل عام . شغلتهم هموم الإنسان المصرى البسيط ، فى حياته اليومية المضطربة ، المكتظة بالمشاكل .

ارتبطوا بالقرية المصرية وبالريف المصرى : وجدانيا وفكريا وفنيا . فثلاثتهم ينتسب إليه ، ويتردد عليه ، ويعرف كل جزئية فيه ، ويسعى لتعرية عيوبه كى يدفع إلى تغيير واقعه إلى واقع أفضل . يتناولها أحدهم بصرامة وجدية وحدة . ويعالجها الثانى بشئ من الهدوء والفكر . ويعرضها الثالث بكثير من الشفافية والعاطفية ، المنطلقيان من حب لكل ما هو مصرى جميلا كان أم قبيحا .

أما هؤلاء الثلاثة فإنهم : سليمان فياض ، ومحمد أبو المعاطى أبو النجا ، وفاروق منيب . تجمع بينهم كذلك دراسة تخصصية للغة العربية . درسها الأول فى المعاهد الأزهرية ، وتعلمها الثانى فى كلية دار العلوم ، وتفرغ لها الثالث فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة .

عمل الأول بتدريس اللغة العربية فى المدارس الثانوية ، وكذلك فعل الثانى بعض الوقت ثم مالبث أن التحق محررا بمجمع اللغة العربية ، حتى لا يترك دائرتها . فى حين ارتبط الثالث بالصحافة .

وعلى هذا فإن الثقافة العربية هى الأساس الأول الذى ينطلقون منه ، إذ هى القاعدة الثابتة التى يستندون اليها . وهى تبدو متأصلة ومتحكمة فى عقل ووجدان سليمان فياض مما نجد له انعكاسا فى قصصه . فى حين أن فاروق منيب استطاع أن يضيف إليها ثقافة انجليزية منذ ١٩٧٣ . فقد اضطره مرضه اللعين إلى البقاء فى لندن حيث العلاج الدائم . ولتجاوز المحنة كان لزاما أن ينشغل بكل ما يحيط به هناك ، وبخاصة ما يتصل بالفكر وبالفن وبالأدب ، وبأحدث التجارب والأشكال الأدبية الأوروبية .

٤ - ويعتبر سليمان فياض أسبق الثلاثة إلى الشكوى من الظلم الواقع عليه ، من قبل النقد والنقاد ، والجامعة . والدراسات الأكاديمية . ولعله كان الوحيد من بينهم الذى أفاض فى الحديث عن تجربته الأدبية ، بإطناب شديد ، متناولا جيله كله ، وتأثره بالأجيال السابقة ، ودوره بالنسبة إلى الأجيال اللاحقة . مسلطا الضوء على القصة القصيرة بخاصة[١] .

وهو أشد هؤلاء الكتاب حرصا على إظهار فكره المتقدم ، ونظرته النافذة ، ونقده الجرئ ، ورفضه لكل مظاهر التخلف وأسبابه . ولعله - بذلك - أصبح أوسعهم حركة ووجودا فى ضمير الثقافة العربية المعاصرة ، لاتصاله المستمر بالمثقفين العرب ، ولنشره قصصه فى المجلات الأدبية العربية . ثم إصداره مؤلفاته عن دور نشر عربية . فقد

---

(١) انظر مجلة (الهلال) العدد الخاص بالقصة القصيرة الصادر فى أغسطس ١٩٦٩ مقال (أربعون عاما مع القصة) لسليمان فياض .

صدرت له مجموعتان قصصيتان عن مصر ، وثلاث مجموعات عن بيروت ، ورواية ثم مجموعة قصصية عن العراق[1] .

وتذكرنا دراسة قصص سليمان فياض القصيرة ، بما كنا نأخذه على رواد هذا الفن من مآخذ تجاوزتها قصص الشباب ، وبعض كبار الكتاب ممن طوروا أدواتهم الفنية . وبرغم أنه قرأ تراثنا القصصى القديم والحديث ، فإنا لا نظفر بما يفيد أنه استفاد من الأخطاء الفنية والهنات التى تسربت إليه . كما أنه لم يفكر فى تجاوز ما كان يقدمه يوسف إدريس على سبيل المثال . وكلاهما كتب فى فترة واحدة . لكن مفهوم كل منهما للقصة القصيرة يختلف عن مفهوم الآخر .

وقد يبرز لنا هذا ، لماذا لا نعثر على ظلال لتأثير سليمان فياض - فنيا - فى الكتاب الشباب الذين كانوا يكتبون فى الستينيات والسبعينيات .

لكنا نضع أيدينا - حقيقة - على بعض الملامح الثابتة فى قصصه . وفيها يظهر لى أنه كان متشبثا بتوفرها فى كل قصة ، مما يحدو بنا إلى الاعتقاد بأنها تشكل تصوره لأسس بناء القصة القصيرة . وهو يعود بنا إلى العشرينيات والثلاثينيات ويتخلف عن قصة الخمسينيات والستينيات وما بعدها .

* **فاللغة** : عنده أقرب إلى أن تكون غاية . لديه انبهار عظيم باللغة العربية الفصحى ، ورونقها وبهائها ، ومترادفاتها ، ورصانتها .. وتنقل إلينا قصصه إحساسا بأن الكاتب يؤمن بأن إظهار البراعة فى اللغة ، أمر لازم للكاتب البليغ . ومن ثم فإن حشد القصة القصيرة بأكبر قدر مستطاع من المترادفات ، والتشبيهات ، والصور ، والأحوال ، والنعوت ، والألفاظ غير المتداولة ، تعد فى نظر سليمان فياض مهمة يلزم ألا يقصر الكاتب فى أدائها . ولا فرق عندئذ بين أن يكون ذلك أثناء الوصف والسرد والتحليل ، أم فى الحوار .

وشغفه باللغة إلى هذا الحد ، يدفع القارئ دفعا إلى الانصراف المنجم المتقطع عن

(١) مؤلفاته هى : ١ - « عطشان يا صبايا » مجموعة القاهرة ١٩٦١ .
٢ - « وبعدنا الطوفان » مجموعة - القاهرة ١٩٦٨ .
٣ - « أحزان حزيران » - مجموعة - بيروت ١٩٦٩ .
٤ - « العيون » - مجموعة - بيروت ١٩٧٢ .
٥ - « زمن الصمت والضباب » - مجموعة - بيروت ١٩٧٤ .
٦ - « أصوات » - رواية - بغداد ١٩٧٢ .
٧ - « الصورة والظل » - مجموعة - بغداد ١٩٧٦ .

الفكرة المحورية أو الموضوع الرئيسى للقصة . مما يجعله كاتبا غير جماهيرى . والكاتب الذى لايستند إلى جمهرة قارئه ، لن يجد صدى ولا استمرارًا لكتاباته . وبخاصة إذا كان من بين أهدافه أن يعمل على توعية الجماهير ، وأن يقودها - بفنه - للعمل على تغيير واقعها .

ولعلنا نلاحظ أن سليمان فياض لم ينشر قصصه إلا فى المجلات الأدبية المتخصصة . وهى المجلات التى تقرؤها قلة من المهتمين بأمور الثقافة والأدب . ومعظمها نشر فى مجلة الآداب اللبنانية والمجلة والهلال والأقلام العراقية والكاتب ثم الفكر المعاصر[1] . وهذا أمر له دلالته إذ إنا لم نقرأ له قصة قصيرة فى صحيفة يومية على سبيل المثال . والمسألة هنا متعلقة باللغة أولا ، ثم بما سوف نتعرض له من طول قصصه الذى لا يتناسب إلا مع المجلات الخاصة .

والانصراف الزائد إلى اللغة كلغة ، يجعله أسير بعض الصور والتعبيرات والألفاظ ، كما يوقعه فى تكرار ، من واقع حرصه على أمل أن تكون له مفرداته .

فهو - على سبيل المثال - يكثر من استخدام النعوت متجاورة : (الطريق الزراعى الواسع المترب الرطب) ، (جداره الحجرى المسفلت الأصمم المرعب) ، (مياهه الساكنة العميقة المعتمة) (الجو الرمادى الغائم المضبب) ، (شمس فضية رجراجة متراقصة)[2] .

كذلك فإن « الأحوال » ترص رصا ، بعيدا عن حركة الشخصية وانفعالها : (فاترا ، متوترا ، وعصبيا) ، (كئيبا ، ضائعا ، ومتوحشا) ، (تراجعت سعيدة ، ومرتعدة ، مبتسمة متوردة) ، (رق صوته فى الممشى رقيقا ، رفيقًا خافتا)[3] . وهذه شواهد من مجموعة قصصية متأخرة تحمل ملامح تطور كبير . أما قصص مجموعاته السابقة فإنها حافلة بالنماذج والأدلة .

ويلفت نظر الدارس لقصصه استخدام الكاتب للفعل (أقعى) فى أغلب قصصه للدلالة على أن الشخصية تجلس بطريقة معينة . وكأن كل الناس يجلسون على هذا النحو . و (أقعى) إقعاء فى (المصباح المنير)[4]. (ألصق إليتيه بالأرض ونصب

---

(١) « زمن الصمت والضباب » - دار الآداب - بيروت ١٩٧٤ - صفحات ٣٣ ، ٣٨ ، ٧٨ ، ١٠٨ .
(٢) نفس المصدر - صفحات ٥ ، ٧ ، ٦٨ .
(٣) طبعة وزارة المعارف العمومية - الجزء الثانى - ص ٧٨٦ ، ٧٨٧ .
(٤) « وبعدنا الطوفان » - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٨ ص ١٤٧ .

ساقيه ووضع يديه على الأرض كما يقعى الكلب وقال الجوهرى الإقعاء عند أهل اللغة وأورد ما تقدم وجعل مكان وضع يديه على الأرض ويتساند إلى ظهره وقال ابن القطاع أقعى الكلب جلس على إليتيه ونصب فخذيه والرجل جلس تلك الجلسة) .

نقرأ هذا الفعل مرة فى صيغة الماضى وأخرى فى صيغة المضارع ، منسوبا إلى الغائب أو إلى المتكلم : (صفحة ٥ ، ٦ قصة « الإنسان والأرض والموت » - مجموعة (أحزان حزيران) ١٩٦٩ - صفحة ٢١ قصة « الغزوة الواحدة بعد الألف » ، ٦٧ ، ٧١ قصة « التهمة » ، صفحة ١٠٥ قصة « لا أحد » ، مجموعة (العيون) ١٩٧٢ ، صفحة ١١٤ قصة « صرخة فى واد » مجموعة (زمن الصمت والضباب) ١٩٧٤ . وكما تقعى الشخصيات فإنهم يزمون شفاههم . إذ تجد الفعل « زم » كثيرا[١] ، وتكز على أسنانها ، (كازا على أسنانه - ١٠٣ « وبعدنا الطوفان » - كز صلاح على أسنانه - ٥٦ « أحزان حزيران » - وهى تكز على أسنانها - ١١٦ - « العيون » - كز البرى على أسنانه - ١٣٢ - « وبعدنا الطوفان ») . وأنت لا تفاجأ حين تجد معظم الشخصيات فى صورة واحدة : زم الشفين ، كز الأسنان ، الإقعاء . وكذا السير محنى القامة ، واليدان معقودتان خلف الظهر : (سار محنى سار محنى القامة ويداه معقودتان خلف ظهره - « وبعدنا الطوفان » - معقود الكفين وراء ظهره - ١٩ - « زمن الصمت والضباب » - يداه معقودتان خلف ظهره - ١٨ « أحزان حزيران » - شبك يديه خلف ظهره - ٩ « العيون » - محنى الكتفين - ١٤٢ - « وبعدنا الطوفان » - محنى القامة - ١٨ - « أحزان حزيران ») . والشخص عندما يجلس فإنما يحتضن ركبتيه بساعديه[٢] أو يحتضن ساقية بكفيه[٣] . وهى صور ثابتة لأوضاع تجمد عندها حركة الشخصيات .

ولا أملك دليلا على تكراره لفعل واحد عشرات المرات فى القصة الواحدة ، ولأربع مرات فى الفقرة الواحدة ، وأحيانا فى الجملة الواحدة ، إلا ما أورده هنا متعلقا بالفعل فكر - يفكر . إن أى متخصص مشتغل باللغة سوف يمل تكرار استخدام فعل واحد بهذه الكثرة المسرفة . وطبيعى أن يكون ذلك هو موقف القارئ العادى ، أو المثقف العادى ، أو المثقف غير المتخصص .

---

(١) « وبعدنا الطوفان » - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٨ ص ١٤٧ .
(٢) « أحزان حزيران » - دار الآداب - بيروت ١٩٦٩ - ص ٥٦ .
(٣) « العيون » - دار الآداب - بيروت ١٩٧٤ - ص ١٤١ .

فى قصة واحدة هى قصة « الغزوة الواحدة بعد الألف » من مجموعة (العيون) تجده يستخدم الفعل على هذا النحو : صفحة ٣٣ (فكر عندئذ أنه يفكر فى نفسه) . وفى صفحة ٤٢ (فكر حسن مليا . فكر إن خاله) . وفى صفحة ٥٢ (فكر أنه خائف لأنه وحيد ، فكر أنه قال اليوم كلاما ما كان ينبغى له أن يقوله . فكر أن النادى إذا كان للطلبة قضية) . وفى صفحة ٥٤ (فكر أن خاله آخر من يعلم الآن) . وفى صفحة ٥٦ (فكر أنه لم يعد يحتمل هذا البق . فكر أنه لابد أن يتوقف الآن . فكر هذه هى غزوته الأولى - فكر على المحطة سيجد عم عزيز) . اثنتا عشرة مرة فى القصة الواحدة .

وفى قصة « العيون » من ذات المجموعة : صفحة ٧٠ (فكر أنه سيرقد بينهم غدا أو بعد غد) وفى صفحة ٧١ (فكر أن الموت قد غفر له فى نفسه كل ماكان بينهما) . وفى صفحة ٧٣ (فكر أن يكتب الآن الأرض لهما) . وصفحة ٧٤ (فكر أن يخرج الآن إلى رأس الحارة) .

وفى قصة « التهمة » من نفس المجموعة : صفحة ٨١ (فكر أنه لا يشعر برغبة فى القراءة للكتب المقررة) . وصفحة ٨٤ (فكر أن هذه السكين مخربة ومدمرة) ، (فكر ربما استقرت فى روحى) - وصفحة ٨٥ (فكر وهو يتأمله - فكر أن عالمه مغلق . فكر أن يمد يده ويرى مابها . فكر أن يأخذ ورقة مالية كبيرة) . وصفحة ٨٩ (فكر : ما كان ينبغى أن يذكر هذا أيضا فكر : لكن المرأة رأته) صفحة ٩٠ (فكر : لم لا يذكر الهنداوى هذه الحقيقة) . وفى صفحة ١١٩ (فكرت أن غرفته هذه فى قلب البيت تماما) ، (فكرت أنه لا قيمة لكل ما تملكه القرية) . وصفحة ١٤٧ (فكر أنه بدلا من هذه الدهشة فى وجوههم كانوا سيبتسمون فكر أنه مايزال ابنهم الشجاع) . خمس عشرة مرة .

وفى قصة واحدة هى قصة « فى زماننا » ضمن مجموعة (زمن الصمت والضباب) على سبيل المثال لا تفاجأ حين تقرأ هذا الفعل : فى صفحة ٦ (فكر أن النوم الوفير ترياق للبدن) . وصفحة ٧ (فكر أن بيت الرجل حصنه . فكر أنه من أجلها يعيش ويعمل . فكر أنه حين يعود لا يجد فى روحه هذه الرغبة . فكر أنه لاينبغى أن يحدث له شىء) . وصفحة ١١ (فكر أن الوقت مايزال مبكرا . فكر : لاشىء أجمل من الطبيعة) . وصفحة ١٦ (فكر : هى الأخرى مقيدة مثله . فكر : أنه لاوقت لديه من أجلها . فكر أنها الآن تسبه . فكرا أن الموت معبأ فى جوفها) . وصفحة ١٧ (فكر أنه بعد أن يمر مترو حلوان ستتوقف الدقات . فكر أنه يشرد دائما مع آلاف الأشياء . فكر : - سيركب الأتوبيس . فكر أن عليه أن ينتظر مرور المترو) . وفى صفحة ١٨

(فكر : سيذهب إلى عمله الآخر) . وصفحة ١٩ (فكر أن الكل قد أصيب بسعار المظهر) . وصفحة ٢١ (فكر : ليس بوسعه أن يفعل شيئا) . وفى صفحة ٢٢ (فكر يسرى : ليس بوسعه أن يفعل سيئا . فكر ربما لم يعودوا) ، وصفحة ٢٤ (فكر : هذا الاضراب بلا صوت) . وصفحة ٢٥ (فكر : سينظرون إليه فى بلاهة . فكر : من اليسير أن يتكلم)[1] . ثلاث وعشرون مرة .

لا أظن أن هذه الشواهد فى حاجة إلى تعليق . وإن كنت أعتذر عن كثرة ما استشهدت به . وإذا كان القارئ يشعر بضيق من مجرد ذكر هذه النماذج ، فما بالنا به وهو يطالعها فى عمل فنى لكاتب يملك ناصية اللغة . كان بإمكانه حذف هذا الفعل تماما دون أن يحدث أى خلل فى المعنى أو فى الصورة . وعند الضرورة – وهى غير واردة ولا احتمال لوقوعها – يستطيع الكاتب الحاذق – استخدام البديل ، باللمحة ، أو بالحركة ، أو بالإيماءة ، أو بالصورة ، أوبالإشارة ، أو بغير ذلك من الأفعال التى لا تخلو منها اللغة العربية .

إن الغزارة التى تدفق بها الفعل « فكر » ، فضلا عن الإكثار من النعوت ، والأحوال ، وتثبيت حركات الشخصيات ، كانت جميعا توزع اهتمام القارئ . إذ يجد القارئ نفسه مشغولا بتتبع هذه الصفة ، أو ذلك الحال ، أو الأعداد التى وصل إليها هذا الفعل . واللغة أداة حيوية فى القصة القصيرة . وإذا كان الكاتب مطالبا بأن يكون زاده اللغوى وفيرا ، فإنه لابد وأن يحاسب حسابا عسيرا عن كيفية استخدامه لهذه الثروة ، وحسن تعامله معها ، والقنوات التى ينفقها فيها حتى لا يصبح كالمعتوه الذى يحجر عليه بحكم القانون . وحتى لا تكون هى كالدبة التى قتلت صاحبها .

** وتحتل **الجزئيات الصغيرة والتفصيلات الكثيرة** ، جانبا ملحوظا فى قصصه . سواء أكان ذلك متعلقا باستطراده فى ذكر أشياء جزئية عن حياة ، وعلاقات ، وأخلاقيات ، شخصيات ثانوية لا تمثل المحور الأساسى فى القصة[2] . أو بتتبعه توافه الأمور الخاصة بالشخصية المحورية ، والتى تدرك أن لا علاقة لها بالخيط الواحد الرئيسى فى القصة . ففى قصة « التهمة » يشغل صفحة كاملة من القطع الكبير بما

---

(١) أرجو أن تنظر نفس المجموعة (زمن الصمت والضباب) دار الآداب – بيروت ١٩٧٤ صفحات ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٩٦ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ .

(٢) تجد ميلا لهذا فى قصة « الإنسان والأرض والموت » بمجموعة (أحزان حزيران) ص ٤١ وحديثه عن أبناء الليل وسلوكهم فى قصة « الغزوة الواحدة بعد الألف » مجموعة (العيون) ص ٢٨ .

لايفيد ولا يثرى وجدان القارئ ، عن كيفية ربط العمامة ، وتسويتها وحبكتها ، وتنظيفها[١] . وفى قصة « الضباب » يقف طويلا مع الشخصية منذ لحظة يقظتها فى الصباح . ويهتم بالبحث عن الصابون ، وأدوات الحلاقة ، والوقوف أمام المرآة ، ودخول المطبخ ، وإعداد الشاى ، وما شابه ذلك . وقد تعجب إذ نظل أسرى هذه الجزئيات لأربع صفحات كاملة من القطع الكبير[٢] .

ومعروف أن كل كلمة تحصى فى القصة القصيرة ، فهى محسوبة عليها ، وأن التفاصيل يجب أن ترقى هى الأخرى إلى الهدف الرئيسى للقصة . وكل فقرة يلزم فيها أن تتقدم لنفس الخيط العام الذى يشد القصة نحو وحدة الأثر والإنطباع . وحيث إن القصة القصيرة مركزة ومكثفة وقصيرة ، فإنها تتطلب عناية فائقة خاصة فى كل تفاصيل إنشائها . يجب حذف كل الحشو ، والاستطراد ، والإطناب . وهذه المهمة هنا أهم منها فى الرواية .

توجد جزئيات خاصة بوصف المكان . كالوصف المطول للمحطة فى قصة (الغزوة الواحدة بعد الألف) ضمن مجموعة (العيون) ، ثم وصف الطريق الذى تسير فيه الشخصية لكل ما يحيط بها . وكذا الإحاطة بكل صغيرة وكبيرة تتصل بغرفة الضيافة ، وقاعة الفرن[٣] . وفى قصة (لا أحد) من قصص نفس المجموعة ، تقرأ له وصفا ميكانيكا للقرية ، بيوتها ، غرفها ، شوارعها ، مقابرها[٤] .. أما مجموعاته المتقدمة تاريخيا ، فإنها محشوة بذلك .

يأتى – بعدئذ – احتفاله بعناصر الطبيعة . وهو ملمح فاق فيه الرومانسيين الذين كانوا يحرصون على وصفها ، والتركيز عليها . إنه يلتقط كل نأمة فيها . ويحصى كل عنصر من عناصرها أو مخلوق من مخلوقاتها . وقد أتيحت له هذه الفرصة مرات متتابعات ، لأن كثيرا من قصصه دارت حول الريف ، وفى القرية المصرية . والحق أن موقفه منها لم يكن كموقف الرومانسيين . الرؤية مختلفة ، وأسباب غلبتها فى قصصهم تتباين – بطبيعة الحال – عن مبررات وجودها فى قصصه . هو كاتب واقعى ينظر إليها على أنها كيان مادى خارجى ، ينبغى أن يكون له تجسيده فى الفن .

---

(١) « العيون » – دار الآداب – بيروت ١٩٧٤ – ص ٨٢ .
(٢) « زمن الصمت والضباب »– دار الآداب– بيروت ١٩٧٤ صفحات ٩٢ ٥٣، ٥٤، ٥٥ .
(٣) « العيون » صفحات ٧ ، ٩ ، ١٤ ، ١٦ .
(٤) المصدر نفسه صفحة ١١٠ – ١١١ .

لكن الموقفين - فكريا وعقديا وفنيا - يقعان فى مزلق واحد ، إذا ما أسرف كاتب القصة القصيرة فى الوقوف إزاء الطبيعة ، بالشكل الذى يثقل كاهل القصة القصيرة ، ويحول دون استمرار تيار شعورى ووجدانى وفكرى واحد . فهنا نلاحظ وصفا دقيقا مطولا للأشجار والأنهار والطيور[١] ، والبرد ، والرعد ، والعاصفة والإعصار[٢] والبوم ، والضفادع ، والقطط ، والنخيل ، والخفافيش[٣] ، وأشجار الكازينو النهرى التى وصفها فى ثلاث صفحات من القطع الكبير[٤] .

ولا تفارق قصصه صورة نهر النيل ، إذ لا تخلو منها قصة . كذلك تثبت لديه صورة المعبر الصغير أو الكوبرى الضيق الذى يربط مزارع القرية وبيوتها أو بين قريتين متجاورتين (وبعدنا الطوفان ، الغريب ، جناح استقبال النساء ، رغيف البتانوهى) .

*** وتنسحب رغبة التكديس والإكثار على **تعامله مع الأشخاص فى القصة القصيرة** ذلك أننا نلتقى فى كل قصة بعدد لا تحتمله طبيعة القصة القصيرة . دون أن تكون هناك حاجة حقيقية ، موضوعية أو فنية . فأنت تعيش فى قصة (بعدنا الطوفان) مع على وزوجته ، وممدوح وأبيه ، ومنسى ، والشيخ بهلول ، والحاج رجب . بينما مركز الاهتمام ومحور الحدث هو « على » . وفى قصة (الغريب) تلتقى بالغريب ، وعلى وأمين ، ومحمود . وفى قصة (الغزوة الواحدة بعد الألف) ينفرط العقد حين تواجه حسن ، ورشاد ، ومحمدين مصطفى ، وحافظ ، وخال البطل الذى استغرق وصفه صفحة كاملة ، والشيخ حسنين ، والشيخ أحمد ، والشيخ موسى ، والشيخ يوسف ، والشيخ مكنس .

وهو يتأمل الشخصية من الخارج ، ويتعامل مع ملامحها الظاهرة ، فى أغلب الأحيان . بل إن دقته فى الوصف المادى للشخصية ، تبلغ حدا يجعله يعين نوع النسيج الذى صنع منه الثوب الذى ترتديه الشخصية . (قال الشيخ حسنين المعمم على ثوب بلدى من التيل ، قال الشيخ أحمد المطربش على ثوب بلدى من الكشمير . قال الشيخ موسى المعمم أيضا على ثوب بلدى من التيل . قال الشيخ مكنس الذى يضع على رأسه لبده . نهض الشيخ يوسف بطاقيته المزينة)[٥] . يذكرنا بالمنفلوطى ومحمد عبدالحليم عبدالله .

لكن الملاحظ أنه يؤلف أسماء الشخصيات تأليفا يتلاءم مع القضية المطروحة فى

---

(١) انظر (زمن الصمت والضباب) ص ١٠٨ .

(٢) انظر (أحزان حزيران) ص ٥٧ .

(٣) انظر (العيـون) ص ١٥ .

(٤) انظر (زمن الصمت والضباب) صفحات ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ .

(٥) قصة « الغزوة الواحدة بعد الألف » مجموعة (العيون) ص ٣٧ .

القصة ، كالغريب والبرى والبتانوهى . ولا يجعل أسماء شخصياته عناوين لقصصه أو لمجموعاته القصصية . اللهم إلا قصة (الغريب) التى يحمل البطل فيها نفس الاسم وغالبا ما تأتى عناوين القصص تعبيرا عن حالة ، أو عن فعل ما . أو عن موقف حاضر أو مستقبلى (وبعدنا الطوفان) ، (عطشان يا صبايا) ، (العودة إلى البيت) (الصوت والصمت) ، (صرخة فى واد) ، (زيارة فى الليل) ، (أحزان حزيران) ، (الضباب) ، (عندما يلد الرجال) .

ومما يذكر له أنه يدقق فى انتقاء عناوين مجموعاته القصصية ، بحيث يلتقى عنوان المجموعة مع مضمون القصص فيها . أو على الأقل ، مع المناخ العام الذى يسود معظمها . وليس شرطا أن يكون عنوان المجموعة عنوان إحدى قصصها . مثل (زمن الصمت والضباب) وجدير بالذكر أن قصصها الخمس تعطينا هذا الانطباع . وكذلك الحال بالنسبة إلى عنوان مجموعات : (وبعدنا الطوفان) و (أحزان حزيران) ، (العيون) .

**** وبالرغم من أن سليمان فياض يدرك حركة العصر من حوله ، ونبض الحاضر المتدفق السريع اللاهث ، وبرغم أن الإيقاع الخاطف والانطلاق القوى المحدد نحو الغاية أهم ما توصف به القصة القصيرة ، لأنها مولود هذا القرن ، فإنا نلاحظ أن الكاتب لا يقيم وزنا لهذه الاعتبارات ، ولا لظروف القارئ المعاصر ، ولا لطبيعة الصراع الدرامى .

قصصه ذات إيقاع بطئ . ينتقل بك الكاتب – بفتور وبرود وأناة – انتقالا هادئا من مكان إلى مكان ، ومن شخصية إلى أخرى ، ومن موقف إلى ثان ، وثالث ، ومن رأى إلى معلومة . وكأنه يعتقد فى أنه كلما كانت الحركة بطيئة كلما كان هو أكثر قدرة على الإيقاع ، والإثبات ، والتدليل . وعلى هذا فإنك تراه وقد استهدف تأكيد قدرته على التأمل والتأنى . يظل يغزل بمغزله ، وعيناه مثبتتان فيه هو وحده ، وكأن شيئًا فى العالم لايهمه . إذ يعجبه هذا النهج ، وتلك الأداة التى تسبق اختراع مصانع النسيج الحديثة والمتطورة .

أظن أن ما سبق أن أشرنا إليه متعلقا باللغة ، وبالشخصيات ، وبالطبيعة ، كان لزاما أن يقود إلى هذه النتيجة .

******* لذا فإنا لا نبالغ حين نرى أنه مهيأ أصلا لكتابة الرواية القصيرة . وهى النموذج العالمى المعاصر . والمرتقب عربيا . رواية صغيرة الحجم ، تقول كل ما تريد أن**

تقوله بشكل مكثف شديد الكثافة ، مركز عظم التركيز[1] وقد عالج هذا الشكل الحديث للرواية بعض الكتاب من أمثال يحيى الطاهر عبدالله ومجيد طوبيا وغيرهما .

إن تصوره للقصة القصيرة بعيد عن مفهومها الدقيق ، وتقنيتها المعاصرة . وقد قاده إلى هذا التصور مجموعة السمات التى ذكرناها . ولا نغالى إذا قلنا إنه تصور بعيد عن الأصول التى أثبتها كل النقاد الذين كتبوا حول هذا الفن . بل إنا نذهب إلى الاعتقاد بأن الرواد من أمثال محمود طاهر لاشين وأحمد خيرى سعيد ويحيى حقى ومحمود تيمور وشحاته عبيد ، كانوا أقرب إلى فهم معنى أن تكون القصة قصيرة .

نحن لا نستند إلى الحجم أو الطول . وإن كان هذا المعيار ضروريا فى ظل ماتسمح به حركة الحياة ودبيبها ، ووسائل الإعلام المتقدمة . ولكننا نضع فى الاعتبار : الوحدة ، والتناسب ، والتكثيف ، والتركيز ، وإحكام البناء ، ودقة الربط بين العناصر ، وما شابه ذلك من بدهيات يفقهها الكاتب المبتدئ .

أنت تقرأ له قصصا يتجاوز طولها مالا يتفق وماهية القصة القصيرة (قصة « وبعدنا الطوفان » فى ٤٥ صفحة - وقصة « القرين » فى ٨٧ صفحة - وقصة « الصورة والظل » فى ٤٥ صفحة - وقصة « الفلاح الفصيح » فى ٤٦ صفحة وقصة « كل الملوك يموتون » فى ٤٤ صفحة - وقصة « الغريب » فى ٣٩ صفحة وقصة « الإنسان والأرض والموت » فى ٣٧ صفحة من القطع الكبير) .

لقد كتب سليمان فياض معظم قصصه فى الستينيات والسبعينيات ، وبدأت أولى مجموعاته تصدر فى ١٩٦١ . بمعنى أنها ظهرت مع ظهور الميل الفعلى إلى قصر حجم القصة القصيرة . بعيدا عن دقائق الأشياء ، والتفصيلات ، والتتابع المتزايد لبعض الجزئيات ، والبحث عن دوافع السلوك البشرى ومبررات الأحداث . والمباشرة التى تصل إلى حد الخطابية فى بعض الأحيان . (انظر صفحة ٥٩ من مجموعة « أحزان حزيران » - وصفحة ٢٠ من مجموعة « العيون » - وكذا صفحة ٤٤) .

وإن دل هذا على شئ فإنما يدل على أن الكاتب يعلن غرضه بوضوح فى القصة القصيرة . ويقول رأيه بصراحة مطلقة . وكأن دور الكاتب لا يلتمس إلا بالمباشرة الصارخة . التى تفضح نفسها فى قصص النضال والحرب والمقاومة . أو فى بعض القصص

(١) انظر فى تفصيل ذلك : « بانوراما الرواية العربية الحديثة » - د. سيد حامد النساج - دار المعارف ١٩٨٠ ، ص ٢٥٤ .

التى يواجه فيها الجديد الشاب القديم البالى المتخلف . وما هكذا يكون الفن الجيد ولا الدور الفاعل المؤثر للكاتب أو للفنان .

لو أن أدواته الفنية طوعت تطويعا ماهرا ، ولو أن مفهومه للقصة القصيرة جاء متطورا ومستجيبا لمتطلبات العصر ، ولأسسها البنائية ، لاستطاع أن يقدم قصصا جيدة .

والوعى بالشكل الفنى كان حتمية تفرضها كل العوامل والملابسات التى صحبت ظهور قصصه . إذ معه – فى وقت واحد – يكتب عدد هائل من كتاب القصة القصيرة يمثلون تياراتها المختلفة ، ومدارسها المتباينة . كل من خلال منطلقه الفكرى وعقيدته التى يؤمن بها . ومن ثم كانت العيوب الفنية مجسمة عند البعض ، كما كانت جوانب القوة الفنية مشرقة عند البعض الآخر . كما كان الكتاب يتعرضون لقضايا اجتماعية وإنسانية متعددة . منهم من يحسن تصويرها والتعبير عنها ، ومنهم من يخفق .

الثابت أنه عالج قضايا سبق لها أن عولجت من قبل . عند سعد مكاوى ولطفى الخولى وعبدالرحمن الشرقاوى وأحمد رشدى صالح وصلاح حافظ . ناهيك بيوسف إدريس ، فى (أرخص ليالى) و (النداهة) . ومحمود البدوى فى (الذئاب الجائعة) . بل إن فكرة قصته « الغزوة الواحدة بعد الألف » تناولها محمد أبو المعاطى أبو النجا فى روايته (ضد مجهول) .

إزاء هذه التحديات ، يصبح على الكاتب الذى يتغيأ دورا ، أن يخلق عالمه الفنى ، ووسائله الخاصة ، وشكله المتميز ، وأسلوبه المتطور الذى يدل عليه ، وشخصياته التى تعيش بين الناس ، وأفكاره الجديدة – لا أصداء غيره – التى تحفر لها مجرى عميقا فى عقول القراء .

نظلم الكاتب – بعد كل هذا – إذا لم نشر إلى بعض القصص القصيرة ، التى جهدت فى أن تتلافى جوانب القصور من الناحية الفنية . وهى قصص قصيرة ضمتها مجموعته (زمن الصمت والضباب) ١٩٧٤ . إنها قصص : « فى زماننا » و« العربة الرمادية اللون » و« القفص » . ثم هناك قصة (لا أحد) ضمن مجموعة (العيون) .

تلحظ فى كل منها اقترابا من المعنى الحقيقى للقصة القصيرة . وحركة أكثر مسايرة لنبض العصر والواقع . ولغة سهلة ، لدرجة الإقحام الملحوظ لكلمات عامية وبعض ألفاظ الحضارة الحديثة توضع كما تنطق ، وتسليطا للضوء حول شخصية واحدة ، أو

حدث محدد ، أو جزئية ، أو لمحة ، أو خاطرة ، أو فكرة . بل إنا نتبين تأثرا بالأسلوب السينمائى ، وكتابة السيناريو .

تصور قصة (فى زماننا) فقدان الإحساس بالمسئولية لدى نماذج من الناس اختارها الكاتب وأجاد التوفيق بينها . الناس يدركون الخطر ، لكنهم لا يتقدمون لفعل شئ منقذ ، وكأنهم جميعا قد أصيبوا بمرض اللامبالاة ، والبلادة ، واللاعمل . وقد حبك حدثا واقعيا ، وقدم شخصيات واقعية ، من خلال سلوك مقبول ، وحركة طبيعية .

ومع أنه اختار ثلاث شخصيات متباينة المستوى ، والفكر ، والحياة ، فإنه وفق فى ربطها بالقضية المحورية ، وفى جعلها تضرب على وتر واحد ، وتلتقى عند خطر داهم يحدق بها ، دون مبالاة أو حركة . بحيث نشعر فى النهاية أننا عشنا مع شخصية واحدة ، فى حدث واحد ، واقتنعنا بفكرة واحدة . وإنه خلف لدينا انطباعا واحدا حتى أنه عندما كان يقتحم على كل شخصية حياتها الخاصة ، فإنه كان يلتقط منها ما يخدم هدفه ، وما ينسجم مع بقية الخيوط .

ثم إنه لأول مرة يجرؤ على وضع كلمات غير عربية ، وأخرى عامية ، فى السرد والحوار معا . مثال ذلك (الكومودينو - الأتوبيس - سوستة الجاكت - طظ - الكازينو - الأسبرو - المترو - الفريجيدير - الفرامل) .

ويلجأ إلى الرمز فى قصته (القفص) ، ليقول لنا إن الناس اعتادوا على السجن حتى ألفوه ، ولم يعودوا يرون غيره واقعا وأملا ، حقيقة حاضرة ومستقبلة . وإن أتيحت لهم فرصة التحرر ، وممارسة الحرية الفردية ، فإنهم يقفون منها موقف المتردد ، الخائف لأنهم لا يصدقون إذ ألفوا غير ذلك . ومن هنا فإنهم لا يقدمون على انتهاز هذه الفرص فتكون عودتهم إلى الأقفاص مرة أخرى لأنها مأواهم الطبيعى الذى يستطيعون العيش فيه . حيث اللاحرية والقيود .

يتخذ لهذه القصة شكلا غير ذلك الشكل التقليدى الذى اتبعه فى كل قصصه السابقة . فهو يجعلها فى ست مقاطع لكل منها عنوانا . وفى كل منها نلتقى بفكرة وبشخصية وبموقف ، يهيئ لاستكمال الفكرة الأم ، والانطباع الأخير .

ففى المقطع الأول نلتقى بحلم الشاعر ، وانطلاقته الطائرة . ثم يحدث التناقض نواجه فى المقطع الثانى بالعبد الذى يطلق سراحه ، فيرفض ، فيجبر على ذلك . ي نعيش فى المقطع الثالث مع السجن الفعلى الذى يأبى سكانه الخروج منه . أما ا الرابع فإنه يدفعنا إلى الواقع دفعا من خلال مدرس توقفت حياته عند حد لا تتخطا

ومع المقطع الخامس يرفض العامل أن يصبح مديرا للمصنع الذى أثبت كفاءة فيه . إنه عامل منذ ثلاثين سنة ، فكيف يرقى إلى ما لم يكن قد خطط له .

وتحت عنوان سادس هو « ملاحظات قارئ » تصب القنوات الخمس لتؤكد أن (السجين اعتاد السجن ، لذلك سيعود إليه . والعبد ألف عبوديته ، لذلك لن يخرج منها ، والدينمو مثل دوره كثيرا ، حتى نسى نفسه ، حتى صار أسيرا للجبن لذلك لن يكون مدير مصنع . لقد ماتوا . والشاعر لم يكذب)[1] .

حواره فى هذه القصة قصير ، هادف ، مدبب ، كلماته سهلة . جمل السرد قصيرة ، لا يعوق انسيابها لفظ حوشى هنا أو هناك . بداياته تجرى على هذا النحو : (امتدت يده الضخمة . تركزت عين العصفور على يده . وجل مفزعا . تراجع إلى الخلف محتميا بوليفه . كفا عن الشدو . ارتفعت عين العصفور إلى أعلى اليد . عبرت نظرته إلى المعصم ، فالساعد ، فالعضد . تسلقت الكتف ، فالعنق . سقطت نظرته على الوجه . عينان مندتان بالأسى . هدأت ارتجافة العصفورفى القفص . لكن القفص اهتز بعنف . سقطت نظرته من حالق إلى اليد . اليداختفت . باب القفص مفتوح . لا أسلاك هناك . رنا الوليف إلى وليفه . أربعة عيون راحت تنظر إلى الباب المفتوح . أدار العصفور ظهره للباب . راح منقاره يلقط الحب . قفز إلى حافة الماء أخذ يشرب . رفع عينيه . رأى الخلاء الحر تتناثر فيه جدران ، فوقه يمتد شريط أزرق وطائر يرفرف)[2] .

أما قصته « العربة الرمادية اللون » فإنها تصور ضياع حياة الفرد ، وسط أشكال من القهر ، والتعذيب ، والضغوط النفسية . والفوضى . والقتل الرسمى بلا سبب مشروع ، ومن غير جريمة مرتكبة ، ودون محاكمة ، وبلا أدنى حس إنسانى .

والقصة تقول ذلك من خلال حادث فردى بسيط وقع لإنسان عادى « محجوب » ويتخذ الحدث مستويين : أحدهما رامز ، إذ توحى بضع كلمات النهاية بالحلم ، والآخر واقعى ، لأنه جعلنا نعيش حادثا واقعيا . فقد اقتيد « محجوب » فى العربة الرمادية اللون ، من قبل بعض الجنود ، الذين كانوا يتسلون لتمضية وقت فراغهم . وعن طريق الحوار ، والتلقائية التى يصدر عنها ، ومقابلتها بالصرامة التى يتظاهرون بها ، يوجهون إليه عشرات التهم ، ثم يعقدون له محاكمة ، ويسحقونه فى النهاية .

وخلال عمليات العنف والتدمير التى كانت تمارس ضده ظل صامتا ، إذ وجد أن

---

(١) « زمن إلصمت والضباب » – دار الآداب – بيروت ١٩٧٤ – ص ٨٥ .

(٢) نفس المصدر – ص ٧١ .

الناس يعيشون فى ضباب ، لا يقدر الإنسان الفرد فيه على الدفاع عن نفسه ، ضد عدد لامتناه من صنوف الظلم والقسوة واللاأمان .

القصة التى تروى بضمير المتكلم هى قصة (لا أحد) . إذ نادرا ما نعثر على مثيلها فى قصصه[1] . وتجربتها فريدة ، جديدة . تجسد غربة إنسان مصرى يعمل بالسعودية مدرسا . وهو يكثف مشاعره وآلامه وأحاسيسه ، بأسلوب بعيد عن العاطفية المسرفة ، والرومانسية المريضة . وقد التحمت ذات الكاتب التحاما قويا بالموضوع الإنسانى الواقعى العام . يضاف إلى ذلك أنه تمكن من أن يوفر للقصة وحدة زمان ، ووحدة شخصية ، ووحدة شعور . وإن صبت فى قالب عادى لا تجديد فيه .

ومهما يكن من شىء ، فإن المحصلة النهائية لمشواره الطويل مع فن القصة القصيرة ، لا تتناسب – بأى حال من الأحوال – مع هذا العدد المحدود جدا من القصص الجيدة ، التى تتميز شكلا ومضمونا ، من قصصه التقليدية . تلك التى ولدت فى زمان غير زمانها ، وقصدت أن تكون فنا أدبيا قصصيا ليس هو فن القصة القصيرة . بل قل إنه الرواية القصيرة ، بكل مايحمل هذا المصطلح الأدبى من معايير فنية ، وخصائص بنائية ، وأسس معمارية روائية .

* * *

٥ – محمد أبو المعاطى أبو النجا :

يظل محمد أبو المعاطى أبو النجا حريصا على الاحتفاظ بتوازنه الفكرى بين التيارات والموجات المتلاطمة . وبقيمه وأخلاقياته الريفية وسط ركام من اللاخلق واللاقيم . وبرؤيته الموضوعية لواقع الحياة فى مجتمعه ، فى مناخ ثقافى معبأ بادعاءات البطولة والزعامة ممن لا يحسنون إلا الكلام . معتمدا فى هذا على أصالة فنية ومعرفة جيدة جدا بالتراث ، وحرص على الاتصال الحي بواقعه الاجتماعى .

فهو إن أراد أن يطرح فكرة الثورة والثوار ، راح ينتقى من تاريخنا النضالى شخصية ثائرة ، ليكتب عنها عملا فنيا معقولا . حين أصدر رواية فى جزأين (العودة إلى المنفى) عن حياة وكفاح عبدالله النديم . وإذا رغب فى أن يقول رأيه فيما يتعلق بالمرحلة الأولى لثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وانعكاسات تلك الفترة على واقع الحياة فى ريفنا المصرى كتب رواية (ضد مجهول) التى نشر الجزء الأول منها فى ديسمبر ١٩٧٤ .

---

(١) هناك قصة أخرى هى « الحنين والجبل » تأتى تالية لهذه القصة ضمن مجموعة (العيون ١٢٩ : ١٣٨ . تروى بضمير المتكلم . تكاد تكون امتدادا للتجربة الخاصة بهذه القصة .

وقد ساعده توازنه الفكرى من ناحية ، وتوازنه الأدبى الذى يجمع بين الرواية والقصة القصيرة من ناحية أخرى ، وقيمه الريفية التى يتشبث بها من ناحية ثالثه . على أن يحظى باحترام المثقفين والكتاب . وعلى أن يحصل على منحة تفرغ من وزارة الثقافة لأكثر من مرة ، كى يتهيأ لإنجاز بعض أعماله الروائية . ثم يمنح بعدها جائزة الدولة التشجيعية ، وأن يشترك فى تحرير مجلة « الزهور » ١٩٧٣ التى كانت تصدر عن دار الهلال وتعنى بأدب الشباب وما يصدر عنهم . وقبلها فى مجلة (نادى القصة) ١٩٧٠ .

لم تكن تصدر له رواية أو مجموعة قصصية ، إلا وتتناولها الأقلام فى الصحف اليومية ، وفى المجلات الأسبوعية ، بالنقد والتحليل . وما أكثر ما كتب عن روايته (العودة إلى المنفى) . معنى هذا أنه أقل كتّاب هذه الحلقة إغفالا وإهمالا . وكان أول كاتب شاب يدرس دراسة أكاديمية فى رسالة دكتوراة عن القصة القصيرة فى مصر ، ممثلا للاتجاه الفكرى[1] .

وفى خاتمة حديثى عنه - آنذاك - قلت : (ويبقى أن ننتظر تطور الاتجاه الفكرى فى القصة القصيرة عند محمد أبو المعاطى أبو النجا فيما بعد ١٩٦١ ، ١٩٦٧ ، لنرى إلى أى حد استطاع هذا الكاتب الشاب أن ينتهى إلى رؤية محددة للوجود والحياة ، وللقضايا والتساؤلات العديدة التى واجهته وتواجهه ، وهل وفق فى بلورة رؤيته وأفكاره فى شكل فنى ، يمتزج فيه الفكر بالواقع ، والموضوع بالذات ، والحركة الداخلية بحركة الواقع الخارجى ، أو لم يوفق ؟ ، وذلك فى إطار المرحلة الحضارية والواقع الاجتماعى والاقتصادى والفكرى والسياسى والنفسى للمجتمع كله)[2] .

وكنا قد وقفنا عند قصصه القصيرة التى أصدرها فى بداية حياته الفنية ، لأننا توقفنا بالبحث عند ١٩٦١ . ولم يكن قد أصدر بعد غير مجموعته (فتاة فى المدينة) ١٩٦٠ وبضع قصص متفرقة فى الصحف والمجلات . بعدها أصدر ثلاث مجموعات قصصية هى : (الابتسامة الغامضة) ١٩٦٣ ، (الناس والحب) ١٩٦٦ ، (الوهم والحقيقة) ١٩٧٤ . ثم فى الثمانينيات : مهمة غير عادية ، والزعيم ، والجميع يربحون الجائزة ! .

وليس من شك فى أن أفاد مما كتب عنه بعد صدور مجموعته الأولى ، من حيث الطول النسبى الذى وسمت به قصصه . وسيطرة الفكرة سيطرة تامة . إذ كان الاعتماد عليها

---

(١) « اتجاهات القصة القصيرة » د. سيد حامد النساج - دار المعارف ١٩٧٨ ص ٣٣٩ : ص ٣٤٤ . وكانت قد قدمت لنيل درجة الدكتوراه فى الآداب من جامعة القاهرة فى ١٦ ديسمبر ١٩٧٠ . ولم يكن اسم الكاتب قد عرف طريقه إلى الدراسات الجامعية بعد .

(٢) نفس المصدر - ص ٣٤٤ .

بصفة أساسية ثابتة . ومحاولة تدعيم الفكرة المجردة بعناصر متعددة وجزئيات كثيرة . وهذا أفقد قصصه الحيوية والحرارة والتدفق . ومع غلبة الجدل النظرى والمناقشة المنطقية الفلسفية ، يختفى الصراع الدرامي . ولما كان صوت المفكر العاقل العالم بكل شئ هو الأعلى نبرة ، فإن « الحوار » بمفهومه الفنى ، الذى يساعد على فهم الشخصية ، ومعرفة أبعادها النفسية والفكرية والاجتماعية ، ودورها فى الحدث ، وعلاقتها بالشخصيات ، لم يكن له وجود فى قصصه تلك .

حاول الكاتب إعادة النظر فيما كتب . وبدأ يخطو خطوات متقدمة . وأصبح تعامله مع « الشكل الفنى » يحظى بمزيد عنايته . واستبدل وحدة الفكر بوحدة الشعور والانطباع والطول بالقصر المناسب الحتمى . ولم يعد ينظر إلى الشخصية على أنها تمثل فكرا ، وإنما تعمقها من الداخل ، لأنها واقع موجود ، وليست اختراعا تقنيا ، للاستفادة منه واحتل الحوار مكانه اللائق فى البناء الفنى للقصة القصيرة ، وتنوعت وارتبطت بالشخصية ، على اعتبار أنها جزء من كل ، كما استندت إلى التجربة العامة التى يطرحها المجتمع ، فى زمانه ، ملتحمة بتجربة الكاتب .

وأفاد الكاتب أيضا مما كان يكتب عن غيره . وبخاصة ما كان يكتبه د. محمد مندور ، ود. سهير القلماوى ، ود.عبدالقادر القط ، ود.شكرى عياد ، ومحمود أمين العالم ، عن أبناء جيله ورفاق الطريق من كتاب القصة القصيرة . وبدا له أن حرية الفنان غير حرية الناقد . والتزام الفنان غير التزام الناقد . الناقد هو المدافع عن قيم العصر . وسلطته هى سلطة الوعى الجمعى أو سلطة القيم العامة . عمله هو عمل القاضى . وهو عمل موضوعى وأخلاقى . وكان لزاما على محمد أبو المعاطى أبو النجا أن يتعرف إلى أحكام النقد ، ومعاييره . وهى أحكام تعرضت لأعمال معاصريه .

ولعله أفاد أيما فائدة ، مما كان يلاحظه هو نفسه من عيوب فنية ترددت فيها قصص صديقه سليمان فياض . فهما - كما يقول سليمان فياض - قد ارتبطا بصداقة حميمة تعدت حدود المشاركة العادية فى التعلم ، والعمل ، والاهتمام بأمور حياتنا الأدبية والثقافية بشكل عام . ولم يكن يرغب - بطبيعة الحال - فى أن يغدو نسخة كربونية من صديقه . وإن لم يبتعد عن الريف المصرى ، والقرية المصرية ، فى كثير من قصصه القصيرة . وهو هنا يشترك مع سليمان فياض ، وفاروق منيب . وغيرهم من أبناء الفلاحين الذين ارتضوا القصة القصيرة وسيلتهم للتعبير عن قضايا مجتمعهم الذى يعرفونه جيدا ، بحكم انعطافهم النفسى والفكرى والبيئى .

والقرية عنده ليست مجالا للحديث عن الإقطاع ، والاشتراكية ، والفلاح الثائر والصراع حول الأرض والزرع والمياه . كذلك ، فإنها لم تعد معبرا للانطلاق الرومانسى الحالم ، أو مبررا لإظهار قدرة الكاتب الشعرية والخيالية . وقد وعى الكاتب ذلك من قراءته قصص الواقعيين الاشتراكيين من ناحية ، وقصص الرومانسيين من ناحية أخرى . الأولى أغفلت الجانب العاطفى والوجدانى ، والثانية أهملت الكيان المادى الواقعى .

لم ينحز إلى الاتجاه الأول ، كما أنه لم يحلق فى آفاق الاتجاه الثانى . وإن كنا نراه قد تأثر إلى حد ما بالواقعية الاشتراكية فى ثلاث قصص قصار نشرت أوائل الستينيات ، هى : (حق) ، (قرية أم محمد) ، (حادثة الوابور) . لكنه خشى أن تجرى قصصه فى مجرى واحد ، تدفقت فيه مئات القصص القصيرة . فلا يشعر - عندئذ - بأنه أتى بجديد . أو بأنه غير من مساره ، وتخطى أخطاء المرحلة الأولى . فأى فارق إذن ؟ أصبح عليه أن يختار لنفسه طريقا فنيا يتلاءم وقدراته وقيمه . وبخاصة أنه جرب الانحصار فى بوتقة القضايا الفلسفية ، والكتابة فى ضوء ما تستلزمه الواقعية الاشتراكية . ومعروف أنه لاينتمى إلى حزب سياسى أو إلى جماعة عقدية معينة ، وهو أيضا ليس يوتوبيا يؤمن بمدينة فاضلة أو جمهورية مثالية . إنه - كما قلنا - متوازن فى تفكيره ، معتدل فى طموحه ، إنسان فى نظرته إلى الواقع الإنسانى ، وبخاصة ذلك الواقع الذى خبره وعاش فيه ، واستمد منه تجاربه .

الجانب الشعورى ، من واقع الإنسان ، بكل ما يزخر به من اصطراع العواطف والقيم ، والأحاسيس ، والانفعالات . الإنسان المصرى فى موقف شعورى ، قد يكون موقفا مركبا معقدا ، وقد يكون موقفا منبسطا . إنه يركز الضوء فى هذه المواقف ، فى لحظة ما من حياة الإنسان . دون أن يشغل بأسبابها ودوافعها . مع اعتقاده فى أن هذه الأسباب مادية اجتماعية . لكن الأسباب والمبررات لا تشغله بالدرجة الأولى لأن الأهم هو « اللحظة الشعورية » التى انطبعت من الواقع الإنسانى فى نفسه ، وأراد هو أن يطبعها فى نفس القارئ .

هناك - إذن - واقع مادى اجتماعى مطبوع فى أعماق إنسان ما ، طبع - بشكل أو بآخر - فى وجدان إنسان ثان هو « الكاتب » ، الذى يستهدف طبع ما انطبع فى نفسه ، مما هو مطبوع فى داخل إنسان ما ، على نفس إنسان ثالث هو « القارئ » . وهو ينتقى موطن الانفعال والتأثير فيه .

أما عن هذا الإنسان الذى تصطرع فى أعماقه تناقضات وصراعات نفسية وشعورية فإنه لا يخرج عن كونه معدما أجيرًا يشعر الحاجة إلى الرحيل ، بعد إحساسه بالغربة بحثا عن أمن نفسى ، حتى وإن كان ذلك مع عمال التراحيل[١] . أو مدرسا فى مدرسة للبنات تؤرقه ابتساماتهن الغامضة التى لا يعاقب عليها بالطرد[٢] . أو موظف تعذبه ضحكة بريئة من طفلة ساذجة تعمل فى خدمته[٣] . أو سيدة معتوهة تحمل طفلها الصغير ، الذى يخشى عليه من حركاتها ، وعنفها ، وانفعالاتها . وانعكاس ذلك على شعور الناس وأحاسيسهم[٤] .

وهو لا يبالغ فى اهتمامه باللحظة الشعورية ، ودرجة الانفعال ، بمثل ما كان يفعل فى قصصه التى اعتمدت على « الفكر » . إذ المبالغة فى هذه المرحلة تبعده عن الواقع وتغرقه فى الرومانسية والفانتازيا . ولم تعد أية تفاصيل مادية تهمه . ومع أن بعض الجزئيات الصغيرة قد تفيد فى بعض الأحيان ، لإلقاء الضوء على ملمح ما ، أو سمة معينة أو انطباع بذاته ، فإنه لم يستعن بتلك الوسائل المعاونة . إذ كان جل تركيزه فى « اللحظة الحية » التى تتكشف من خلالها آلاف الأشياء والإشعاعات . ومنها ، يستطيع القارئ أن يرى الماضى ، وأن يعيش الحاضر ، وأن يتنبأ بالمستقبل .

وقصصه « ذراعان » و « لقاء » و « زيارة » و « الصمت » و « سحابة الغبار » ، « الزيارة » و « الابتسامة الغامضة » و « الرحيل » ، أكبر دليل على ذلك .

وعناوين قصصه نابعة مما توحى به هذه « اللحظة الحية » . بعيدا عن اسم الشخصية أو المحور المكانى : تجربة مع الموت - خروج عن الموضوع - حق - وقت الزوال - ذلك الشتاء - العودة من المنفى - مد البحر - الناس والحب - مع تأمل عناوين القصص التى ذكرناها آنفا .

فى حين يجعل عنوان المجموعة واحدا من عناوين قصصها . وهو بالتحديد عنوان أول قصة فيها . بعض الكتاب يفضلون وضع القصة التى تحمل المجموعة عنوانها ، فى نهاية المجموعة . ولا أظن أن محمد أبو المعاطى أبو النجا قد فعل ذلك عن غير وعى . لابد أنه اختار مايراه - من وجهة نظره الخاصة - جيدا ، وقدمه فى الصدارة .

---

(١) انظر قصه « الرحيل » مجموعة (الابتسامة الغامضة) ١٩٦٣ - ص ٧١ .
(٢) المصدر نفسه - ص ٦ .
(٣) قصه « الصمت » - مجموعة (الناس والحب) ١٩٦٦ - ص ٣٧ .
(٤) قصه « سحابه الغبار » - مجموعة (الابتسامة الغامضة) ص ١٤ .

وجملة الابتداء تضعك مباشرة فى بؤرة الشعور . ولما كان الكاتب محور الانطباع ، بمعنى أنه يتلقى ، ويوصل ، سلبا وإيجابا ، فإنه أحيانا ما يلعب الدور الإيجابى من زاويتين . الأولى من حيث هو الكاتب - الراوى ، والثانية من حيث هو الإنسان الذى انطبع عليه الواقع أى الشخصية المحورية ، والبطل الوحيد فى القصة . وبهذا يكون الجانب الإيجابى أقوى وحتى لا يتحول « الإيجاب » المنحاز له ، إلى « ذاتية » و « أنا » ورومانسية ، يأخذ فى مزج الأصوات بعضها مع البعض ، لتعطى - فى النهاية - انسجاما موسيقيا ، أو لحنا واحدا ، يصعب معه فصل الآلات التى أسهمت فيه .

مثال ذلك قصته (الصمت) التى تبدأ هكذا : (حتى هذه اللحظة لا أدرى كيف حدث ذلك ! كيف ارتفعت يدى لتهوى على وجه « سعدية » فى صفعة حانقة وأنا أصرخ : - ألا تكفين لحظة عن هذا الضحك ؟!)[1] .

أولا : نجد أنفسنا فجأة ، وقد انتابتنا مشاعر وأحاسيس متضاربة ، لا نستطيع تحديد لونها وصفاتها . أهى مشاعر ألم ، أم هى تعاطف ، أم تراها مشاعرا ستهجان ونفور . هل هى « مع » أم إنها « ضد » ؟! لاندرى .

ثانيا : هذه اللحظة لمختارة ، ذات علاقة بما هو « قبل » - بالماضى ، وبما هو « الآن » - بالحاضر ، وبما قد يأتى فى نهاية القصة « المستقبل » . وفوق أنها تتضمن الأبعاد الثلاثة للزمن ، فإنها تبرز العلاقات المتبادلة بين المشاعر والأفكار ، والمواقف .

« انسانة » تصفع « سعدية » على وجهها . و « انسان » يصفع صارخا . وعدم الكف عن « الضحك » فيما هو معلن ، سبب حدة العلاقة وتوترها . ومن قبل لم يكن هناك صفع على الوجه . وإن كان هناك ضحك تصاعد ثم تصاعد حتى وصل إلى « اللحظة » التى نحن فيها .

ثالثا : الضحك هنا ليس شيئا ماديا أو اجتماعيا . إنه انفعال نفسى ، معلن ، يصحبه تعبير عضوى ظاهر ، بواسطة عضلات الوجه ، أو الصوت الصادر عن الحنجرة أو حركات اليد . ولا علاقة له - والحالة هذه - بالمادة والاقتصاد والطبقة الاجتماعية .

رابعا : هناك واقع انفعالى أو شعورى هو الضحك ، الصادر عن إنسان واقعى هو « سعدية » . وقد انطبع هذا الواقع الانفعالى على إنسان ثان هو بطل القصة . أدى هذا الانطباع إلى تصرف انفعالى « حانقا » ، فصفع الإنسان الأول . ونتيجة للحنق ، ثم

---

(١) قصه « الصمت » - مجموعه (الناس والحب). دار الآداب بيروت ١٩٧٣ - ص ٣٧ .

الصفع ، أصبح الإنسان الثانى يعيش واقعا شعوريا حقيقيا ، هو الندم والإحساس بعدم الرضا عن سلوكه ، والذهول إزاء ماصدر عنه (حتى هذه اللحظة لا أدرى كيف حدث ذلك !) .

هذه هى البداية القوية المشعة للخيط الانفعالى والشعورى الذى يشد القصة كلها . إن الكلمات الأولى لم تأت عبثا . لأننا سوف نظل مشدودين وجدانيا ، حتى نهاية القصة .

خامسا : هذا الإنسان الثانى ، الخانق ، الضارب ، النادم - من حيث هو إنسان - يريد أن يطبع هذه الانفعالات جميعا عن « ما قبل » اللحظة ، وعن « اللحظة » وعن « ما بعد » اللحظة من حيث هو الكاتب . ومن هنا كان له صوتان . فى حين أن « سعدية » كان لها صوت واحد ضعيف . لأن دورها سلبى ، تلقت الصفع . وإن كان هذا لا يمنع أنها أدت دورا إيجابيا هو « الضحك » ، بل إنه كان قويا ، وإلا ماترتبت عليه كل تلك الانفعالات . لكنا لم نعش الضحك ولم نشهده ، ولا دراية لنا بالأسلوب الذى خرج به ، والشكل الذى كان عليه .

لذا كان « الإيجاب » عند الطرف الآخر هو الأغلب . بدأ سلبيا حين كان يتلقى الضحك من الطرف الأول . ثم توسل بعدد من الانفعالات التى ترتبت عليها - بعدئذ - خطوة أكثر إيجابية . وهذا هو الذى جعل الكاتب ، يتخذ من هذا الطرف بديلا عنه . فيقوم - فى نفس الوقت - بسرد القصة ، وتصوير الانفعالات ، وتسليط الأضواء على « الداخل » - داخل « الشخص الثانى » وليس الطرف الأول « سعدية » . لأن « سعدية » ليست إلا « المثير » - كما يقول علماء النفس . أما « الاستجابة » فإنها مجسدة فى الشخص الثانى . أو إن شئت قلت إنه أصبح المحور الوحيد .

وحتى لا تكون له السيطرة التامة ، فينحدر الكاتب إلى قاع الذاتية والشخصانية و « الأنا » ، جهد فى أن ينطلق صوتاها عن حنجرتين ، لكنهما متقاربا الطبقة الصوتية لا يميز بينهما غير خبير دقيق محترف .

فالفقرة التالية مباشرة لجملة الابتداء ، تأتى هكذا : (لازلت أذكر هذا الوجه ، وجها فى الثانية عشرة من العمر ، يميل إلى السمرة ، يغطى نصف جبهته منديل ريفى أزرق ، وتتألق فيه عينان باسمتان دائما ، وفى لحظة انطفأت ملامح الوجه ، وتحجرت فى العينين الباسمتين نظرة خانقة مذعورة ، لم أقو على مواصلة النظر إليها ، فدخلت

حجرتى لأواصل العمل الذى قطعته لأجعل هذه البنت تكف عن هذا الضحك الذى لا معنى له)[١] .

الصوت الأول يقف عند « دائما ». وهذا هو صوت الإنسان الثانى . تعود به الذاكرة إلى الوراء ، حين أتت هذه الطفلة ، باسمة العينين ، سمراء ، يغطى نصف جبهتها منديل ريفى أزرق. فى تلك اللحظة من «الماضى» تشكلت العلاقة بينه وبينها. بعد كلمة « دائما » ينطلق الصوت الثانى ، وهو صوت الكاتب ، وإن بدا أن الالتحام بينهما قوى ، لدرجة أن الكاتب لم يضع نقطة ، وإنما وضع فاصلة ، ثم عطف بحرف العطف « الواو » وكأن سياق الجملة واحد ، وهدفهما واحد .

غير أنا نلاحظ أنه قد بدأ « الآن » يرصد . ويسجل . من طرف العين التى ترى ، والعقل الذى يتدبر ، والوعى الذى يحدد : انطفأت ملامح الوجه . تحجرت نظرة حانقة مذعورة ، بالنظر إلى « سعدية » الشخص الأول . ثم لم يقو – الشخص الثانى – على رؤيتها . دخل حجرته . يعمل ! فالصوت الثانى هنا صوت مرافق لسعدية وللبطل . أعطانا – وسوف يستمر فى إعطائنا – بعدا زمنيا خاصا هو « الآن » .

ويعود الصوت الأول إلى قطع اللحظة الحاضرة ، ليسترجع بعض مافات : (لم تكن تلك أول مرة أطلب فيها من « سعدية » أن تكف عن هذه العادة السخيفة ، فمنذ أتى بها أبوها من القرية ، لتساعد زوجتى فى أعمال البيت ، وصوت هذه الضحكة الرفيعة المتقطعة يتردد فى أنحاء الشقة ، سواء أكان هناك مايدعو للضحك أم لا . يكفى أن تقول سعدية أى كلام ، ولو كان مجرد رد على سؤال عابر ، حتى تختمه بهذه الضحكة . فى البداية لم نكترث بهذه العادة بل كنا نتسلى بها ، فالبنت فى الحقيقة ذكية ، وعذبة الروح ، وتؤدى ما يطلب منها فى مهارة ، وأكثر من ذلك لم نعثر عليها إلا بعد مفاوضات عسيرة ، شارك فيها جميع أقاربى فى القرية)[٢] .

أبعاد جديدة طفقت تتكشف . « سعدية » تعاون الزوجة فى أعمال البيت . ولم يكن لحصول عليها سهلا . ومعنى هذا أنه لابد من الحرص الشديد عليها ، وإرضائها . ثم نها ذات صفات أخلاقية : ماهرة – ذكية – عذبة الروح – ظلها خفيف ، وهو ما علها ضاحكة . إنها لا تضحك لبلاهتها ، فهى ذكية . ولا تضحك لتدارى كسلها ،

---

(١) المصدر السابق – ص ٣٧ .

(٢) نفس المصدر – ص ٣٧ .

فهي ماهرة ، ولكنها عذبة الروح . وكان هو نفسه يتسلى بضحكها ، لأنه عادة لازمتها ، ولأنه ليس مكروها ولا عيب فيه .

والصوت الأول لايرتد إلى « الماضي » إلا ليزيد اللحظة إضاءة وكشفا . وكي يزداد إيلامه لنفسه ، تجسيدا للندم الذى أمسى فيه . ويتدخل هنا صوت ثانوى يأتى فى ظلال الماضى . هو صوت الأب (وتوصيات أبيها لاتزال ترن فى آذاننا ، وهو يشد بأطراف أصابعه أطرف الطاقية الصوف على رأسه : لولا خاطركم ، ولولا ثقتى فى حسن معاملتكم مافرطت فى ابنتى الوحيدة ، إننى أتركها أمانة هنا .. ويعلم الله أننى ما مددت يدى عليها أبدا)[١] .

كل كلمة مدببة نحو تعذيبه نفسيا . وهو الذى يستشهد بها ويتذكرها ولايرد فى ذهنه غيرها . والمسألة إنسانية عاطفية . فالأبنة وحيدة والديها . والأب يثق أخلاقيا فيه ، ولايشك فى حسن المعاملة . وهى وديعة ، أمانة ، ينبغى أن يحافظ عليها لتبقى كما هى ، دون إساءة أو تشويه . والأب يعتبر أن إيداعها لديه شىء يبلغ مرتبة التفريط والأكثر من هذا ، أنه يقسم على شىء مرتبط بالموقف « الآن » . وثيق الصلة باللحظة الحاضرة : « يعلم الله أننى ما مددت يدى عليها أبدا » ...

ويتسلل الصوت الثانى الذى يرصد الأشياء الخارجية ، والعلاقات بين « سعدية » وبين ابنة الشخص الثانى ، وبينها وبين المذياع ، وحكاياتها التى حفظتها عن أهل قريتها ، وإجادتها المحاكاة والتقليد ، وتأثيرها القوى فى ابنة العام الرابع .

ثم يدخل الصوت الأول مرة أخرى ، محاولا تبرير تصرفه ، وإرهاصات هذا التصرف (كان الضحك وحده هو الشىء الذى يمكن أن أعارضه . وتبقى معارضتى معقولة نوعا ولكن تنبيهاتى كلها ذهبت دون جدوى . فقد كانت ضحكاتها لا تنفصل أبدا عن حكاياتها ولم يكن هناك مفر من أن تكف عن الحديث والضحك معا . إذا أصررت على ذلك . وحاولت أن أتناسى الموضوع ، ولكنى كنت أستيقظ أحيانا من النوم أو أتنبه وأنا غارق فى الكتابة أو القراءة على صوت الضحكة الرفيعة المتقطعة ، فأحس بها تشد أعصابى كأنها صوت مياه تسيل من صنبور تالف دون انقطاع)[٢] .

ولا يصمت الصوت الثانى ، صوت « اللحظة » ، « الآن » ، المرافق لكل الأصوات حينا ، المتميز حينا ، المعبر عن الصوت العام ، الجمعى ، حينا . إنه يقتحم العالم الحاضر

---

(١) المصدر السابق - ص ٣٧ .

(٢) نفس المصدر - ص ٣٧ .

المضارع ، حتى لا تخلو المساحة للماضى : (وحين تناهى إلى أذنى صوت ضحكتها هذا اليوم ، وكنت غارقا فى عمل يحتاج إلى هدوء كامل ، لم أستطع أن أمنع نفسى من هذا التصرف الذى لم أتصور يوما أن أقدم عليه . ومع ذلك فقد رحت بلا شعور أرقب نتيجة هذا التصرف . لقد مضت ساعات ثم مضى يوم كامل دون أن أسمع الضحكة الرفيعة تنطلق فى أرجاء الشقة . بل دون أن أسمع لسعدية صوتا على الإطلاق ، وفى الحقيقة إننى كنت أعتقد أن حالة الهدوء هذه لا يمكن أن تستمر طويلا ، فمن الصعب أن يتخلى شخص ناضج ، وليس مجرد طفلة ، عن عادة قوية كالضحك أو الثرثرة)[1] .

ولا يتوقف الصوتان عن العزف دون فاصل بينهما ، بانضباط ودقة ، بهدف الوصول إلى غاية واحدة ، وتأثير واحد . ولم يسمح بتدخل صوت يحدث نشازا أو اضطرابا فى اللحن . وبحيث إنك لا تعثر على كلمة وضعت فى غير مكانها الصحيح . حتى لا تقطع ذلك الصمت الذى ران على البيت ، ثم البطل ، فالقصة . أخذ البطل بعينه يسعى لكي يبدأ مع « سعدية » حوارا حقيقيا . وخرج من حجرته يفتش عنها ، فلم يعثر لها على أثر داخل الشقة . لكنه سمع ضحكتها الرقيعة المتقطعة تأتيه من بعيد . كانت « سعدية » تجلس على قاعدة السلم مع زميلة لها .

ويلتقط الصوت الثانى الخيط ليضع النهاية الطبيعية : (... كانت تثرثر وتمثل برأسها وملامحها ونبرات صوتها الدور الذى تحكيه ، وتنهى كل جزء بضحكتها ، ظللت لحظات مسمرا فى مكانى لا أدرى ماذا أفعل . كان وجه « سعدية » يتألق مرحا وسعادة ووجه صديقتها يتابعها فى انبهار . كيف يمكن أن يصبح هذا الوجه حين تكتشف وجودى ؟ سوف يتلاشى فى لحظة هذا العالم المرح لو فتحت فمى بكلمة واحدة ، كيف يمكن أن تفهم هذه اللعينة أننى لا أريدها أن تكف عن هذه الثرثرة ؟ يجب أن تفهم ولكن كيف ؟ وشعرت للحظات أننى غريب حقا على عالم هاتين الفتاتين ، وأنه من الخير لى أن أنصرف فى صمت مادمت فهمت سر « سعدية » المستغلق ، ولكن عينى خادمة الجيران لمحتانى قبل أن أنصرف ، وظهر على وجهها ما جعل سعدية تلتفت خلفها لترانى ......

وخيل إلى أنها تحس مثلى بما فى هذا الموقف من فكاهة ، فحين تحولت ابتسامتى الراجية إلى ضحكة من الموقف ، كانت سعدية هى الأخرى تضحك ، وحتى اليوم لاتزال ضحكة سعدية الرفيعة المتقطعة تتردد فى أنحاء شقتنا دون أن تجد من أحد أدنى معارضة)[2] .

---

(١) المصدر السابق - ص ٣٩ .

(٢) المصدر نفسه - ص ٤٢ - ٤٣ .

هذه هى النهاية . انطلقت البداية من « الضحك » مثيرا للصراع ، وانتهت بالضحك مصيرا . ولما لم تكن القوى متكافئة بين طرفى الصراع ، فإن الكاتب جعله داخليا نفسيا . كان يجد انعكاسه فيما يرد على لسان الشخص الثانى أو فى الصوت لثانى الذى هو الصوت العام . أو فى المونولوج الداخلى الذى كان جزءا فى النسيج « سوف يتلاشى فى لحظة هذا العالم المرح لو فتحت فمى بكلمة واحدة ، كيف يمكن أن تفهم هذه اللعينة أننى لا أريدها أن تكف عن هذه الثرثرة ؟ يجب أن تفهم ولكن كيف ؟!.

والقصة قصيرة فعلا . تقع فى ست صفحات . وظف لها الكاتب كل مواهبه وأدواته وأسلحته الفنية . ولا يخفى أن هذه المستوى الدقيق يتوفر فى قصص « ذراعان » و « لقاء » و « الزيارة » و « الرحيل » و « زيارة » و « سحابة الغبار » و « الابتسامة الغامضة » . بالإضافة إلى بعض القصص التى حاول فيها الابتعاد عن الشكل التقليدى المعروف للقصة القصيرة ، مثل « ذلك الشتاء » و « السائل والمسئول » و « الزيارة » ، « الصواب والخطأ » . وهو حريص على أن يحدد للقصة محاور ، يضع لكل محور منها عنوانا كأن يضع للأولى عناوين : المقدمة ، والبداية ، والنهاية . والبداية ليست غير النهاية الفنية ، بينما النهاية هى التى لم تحدث بعد على المستوى الواقعى الخارجى . وفى القصة الثانية يختار عناوين « الثرثرة » و « الاستطلاع » و « الحلم » .

بينما يضيف فى قصة (الزيارة) صوتا أشبه بصوت الكورس ، إلى جانب صوت الراوى الأصلى للقصة – الكاتب ، وصوت أمين البطل ، وصوت فتوح ، وعزيزة ، والمهزاوى . وكل صوت من هذه الأصوات له نغمته الخاصة به جدا ، المصبوغة بصبغة المنطلق الذى ينطلق منه . لكن هذا الصوت الجديد ، يختلف عن كل الأصوات ، ومن بينها صوت أقوى ، وأكثر جرأة ، ووضوحا ، وفهما لكل الأسرار .

وقد حرص الكاتب على أن يمنح هذا الصوت شخصيته المستقلة ، بهذه الصفات التى نلمسها ، وبكونه وضعه بين قوسين كبيرين ، تمييزا له من السرد والوصف والحوار : (فتوح يتجاوز الدفاع إلى الاتهام ومع أن أمين لم يكن يجب أن ينصب نفسه قاضيا إلا أنه لم يسترح لتلميح فتوح) ، (وجه فتوح يزداد جمودا وغموضا رغم ذرات الدقيق ، ولايزال يملك المبادرة وجعبته ملأى بالمفاجآت ويبدو أن المرء ليس حرا حتى فى أن يعطى نقوده لمن يشاء ، ولابد أن يدفع ثمن تسرعه والحقيقة قد تلمح وسط الأكاذيب ، وليبارك الله فى نوبات الغضب) ، (المسافة بين أولاد الحرام وأولاد الحلال تختفى ، وتختفى ، أيضا بين الحقيقة والزيف ، ولا تتسع إلا بينه وبين الأولاد وكيف يمكن أن يتحقق من

شيء كهذا إلا بسؤال الناس حيث للحقيقة الواحدة ألف وجه وألف لسان ؟)[1] .

هناك اثنتا عشرة فقرة تسير على هذا النمط .

ويستعير الكاتب أسلوب ألف ليلة وليلة في قصة (الصواب والخطأ)[2]. وقد استعان بهذه الطريقة ، كي يهيء المناخ للرمز ، وللخيال ، ولشاعرية اللغة . بمعنى أنه اجتهد في أن يكون لكل قصة منطقها الداخلي الخاص بها ، الملائم لموضوعها ولبنائها الفني .

ولا يفرض الكاتب وجود الطبيعة المادي على القصة دون داع . وموقفه منها كموقفه من الوجود الخارجي بكل عناصره وعالمه المكتظ . إنه يختلف عن سليمان فياض في نظرته للطبيعة ، وللكائنات الخارجية بصفة عامة . في بعض قصصه القصيرة ، يبدو للبعض عند الوهلة الأولى ، أنه يرصد العناصر المادية الخارجية . لكن الحقيقة غير ذلك . إذ هو يبدأ بنفاذ هذه العناصر إلى داخله ، ثم يصهرها ويذيبها في بؤرة شعور الشخصية من الأعماق . ولايفكر في ضبطها ورصدها وإثبات كينونتها . بقدر ما تحتل جزءا من الحالة الشعورية والوجدانية التي تمر بها الشخصية .

ها هي ذي بداية قصته (مد البحر) : (تحرك القطار في بطء مغادرا المحطة وخلف زجاج إحدى نوافذ العربات كانت عينا « سامي » تحدقان في أرض المحطة التي بدت خالية بعد تحرك القطار .. وشيئا فشيئا كانت المحطة تندفع إلى الوراء حتى اختفت خلف سحابة الدخان التي يتركها القطار دائما وراءه .. وبينما كان القطار يندفع إلى قلب الحقول الخضراء .. كانت المدينة كلها تندفع إلى الوراء بنفس السرعة وقد أطبقت دورها الكثيفة على المحطة وحلقت فوقها سحابات الدخان فبدت على البعد كأنها تعاني من حريق لم يطفأ بعد .. وشيئا فشيئا كانت بيوت المدينة تتداخل وشوارعها تختفي وألوانها تتحول إلى لون الضباب في ذلك الصباح ثم لم تعد عينا سامي تبصران غير حقول البرسيم والقمح الممتدة على جانبي الشريط الحديدي .. بيد أنه كان يحدث أحيانا أن تقفز في قلب الحقول الخضراء صورة شاحبة للمحطة التي غادرها ، وفي الصورة الشاحبة كانت تبرز في وضوح شديد فتاة في التاسعة عشرة من عمرها ترتدي ثياب المدرسة وتحاول جاهدة أن تلحق بالقطار المتحرك دون جدوى .. وفي اللحظات التي كانت تبرز فيها المحطة كان وجه سامي يزداد التصاقا بالزجاج المغلق بينما تسبح عيناه خلف طبقة

---

(١) انظر القصة ضمن مجموعة (الوهم والحقيقة) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ – ص ٤٤ – ٧٣ .

(٢) المصدر السابق – ص ٧٦ .

رقيقة من الدموع . وحتى تختفى المحطة فإن عينيه كانتا لا تتحولان لحظة عن مكانهما خلف زجاج النافذة)[1] .

هذا التناول للواقع الخارجى مختلف عن ذلك الذى يجمد بهذا الواقع ولا يحظى منه إلا بمجرد التسجيل . والقارئ - هنا - لاتهمه معرفة إذا كانت الصورة حقيقية أم لا . موجودة بالفعل أم متخيلة بالفن . وليس من مهمته إحصاء كل الأشياء التى ذكرها الكاتب ، كالمحطة والقطار والبيوت والشوارع والألوان وحقول البرسيم والقمح . إذ قصاراه أن ينفعل بما تنفعل به الشخصية . وينطبع فى وجدانه ما انطبع فى نفس الشخصية . ولا يفوتنا أن القطار ، والمحطة ، والنافذة . والحقول ، ذات صلة وثيقة باللحظة الشعورية التى يقدمها الكاتب . إذ هى طرف فى العلاقة التى تربط سامى بعايدة . وابتعاد كل الأشياء التى كانت مهادا للعلاقة بينهما ، مرتبط بابتعادها هى الأخرى . حيث تغرب عن عالمه ، فينتشر الضباب والسحاب والدخان ، فى أنحاء هذا العالم .

ومحمد أبو المعاطى أبو النجا حدد موقفه من لغة الحوار منذ البداية . فهى عامية فنية حين تكون العامية ضرورية . وهى عربية سليمة سهلة ، عندما تكون العربية هى الوسيلة الوحيدة الممكنة .

وهو لم يستفد من الأساليب الحديثة فى السيناريو والقطع السينمائى ، كما أفاد زميله سليمان فياض . ذلك أنه لا يشغل طويلا بالصور الخارجية والحركة الظاهرية ، فما يزال معتمدا على الصراع النفسى الداخلى ، وما يضطرب فى حنايا الصدور ، وفى أعماق النفس البشرية . ومن ثم فإن الحركة الداخلية ، والاصطراع الخفى غير المنظور ، هما صاحبا الاعتبار الأول والأخير .

وليس معنى هذا أنه يهرع إلى الشواذ ، والمعقدين سيكلوجيا ، لأننا سبق أن ذكرنا أنه يقدم الواقع الإنسانى العادى .

وإذا كنا قد لاحظنا فى دراستنا السابقة لقصصه التى نشرت فى أوائل الستينيات ، أنه جمع بين تأثره بمحمود البدوى ويوسف إدريس . فإنا نؤكد هنا أنه استطاع أخيرا أن يتخلص من إشعاعات يوسف إدريس الفنية . واقترب من فن محمود البدوى حتى أشرف على محاذاته . وذلك حين استهدف تحقيق وحدة شعورية انطباعية للقصة ليس غير . وعندما احترم الشكل القصصى القصير . ولما تعامل مع الأعماق ، ووصف

---

(١) « الابتسامة الغامضة » - الكتاب الماسى - ١٩٦٣ - ص ١٠٠ .

المشاعر والخلجات الإنسانية . وحين تجنب - واعيا - الخطابية والمباشرة . وحين توسل بلغة عربية مصفاة نقية ، لا هى لغة المعاجم والقواميس اللغوية ، ولا هى لغة الشعراء الرومانسيين . ولما احتمى بالفن وحده . رافضا منطق الحزبية الضيقة . والشللية السخيفة ، والأخلاقيات الهابطة . والمصالح المادية المتبادلة ، أى عندما ارتضى لنفسه ، ولفنه ، الاعتدال ، والتوازن .

تتابعت كتابات محمد أبو المعاطى أبو النجا فأصدر (مهمة غير عادية) ١٩٨٠ (الزعيم) ١٩٨١ و (الجميع يربحون الجائزة) ١٩٨٤ . وهى مجموعات لاتخرج عن الإطار الذى دارت فيه قصص المجموعة السابقة مباشرة (الوهم والحقيقة) ١٩٧٤ ؛ كما أنها تحاكى القصص الجيدة التى أشرنا إليها . لكنا لا نزعم أنها أضافت أو أنها جددت ؛ أو حتى واكبت الخطوات الحديثة فى كتابة القصة القصيرة . ولعل واحدا من الأسباب المهمة التى جعلت قصصه المتأخرة ، لا تواكب ما كتبه الجيل المتمرد ، الغاضب ، الثائر ، ابتعاده الطويل عن معايشة نبض الواقع المصرى ، بشكل آنى يومى . وعدم متابعة ما يكتب أولا بأول . فوقف فى ثقافته القصصية عند محمود البدوى الذى كتبْ عنه دارسا وأصبح هو ويحيى حقى النموذجين الماثلين فى ذهنه .

وبعد العودة وجد تيارات وأجيالا ، تقدم أعمالا متميزة ؛ فى أشكال جديدة . فوقف عندما كان يظن أنه « المثال » قبل الرحيل . وتمسك بالقرية بيئة وموضوعا ، وباللغة نعوتا وصفات وأحوالا : « تلك الحركة الدءوب المرحة المتغيرة » . « ثم لم أشعر بسوى ملمس ذراعيها » « حزنًا شتائيًا مقبضًا متربًا كظيًما لاهثا » ، «سخيفة ومضحكة وعارضة » ، « الحزن الشتائى المقبض المترب المكظوم اللاهث » .

وتصور أن كتابة القصة فى ست وعشرين صفحة هو النموذج الذى يحتذى . وأن الشخصيات الكثيرة تؤكد معرفته بالطباع والسلوك والانفعال . وأنه لا موضوع يعلو على الرسالة التى تأتى من مجهول أو من معلوم لتخلق تغييرًا وتعديلا وتبديلًا فى الحياة . أو لتلعب دورًا فى الايحاء والإيهام وخلق المناخ الخاص . وهكذا .

٦ - فاروق منيب* :

يدخل فاروق منيب فى دائرة كتاب القصة القصيرة الذين تأثروا باتجاه محمود

* توفى فى ٢٧ من سبتمبر ١٩٨٣ ، بعد معاناة شاقة مع المرض ، أربت على عشر سنوات . وقد دفن جثمانه فى لندن ، حيث طالت هناك فترة علاجه .

البدوى . فى جعل « الانطباع » غاية ينبغى تحقيقها فى القصة القصيرة . وفى كونه استشعر خلجات الإنسان المصرى العادى ، فى القرية وفى المدينة . وفى أنه توسل بلغة أقرب إلى لغة الشعر . وفى روايته معظم القصص بضمير المتكلم . وفى نبرة التفاؤل التى توحى بنظرة مستقبلية ، تؤمن بالغد ، ولا تعود إلى الوراء .

ويلتقى معه فى كون كل منهما وضع فى اعتباره نوعية وإمكانات القارئ الذى سوف يتلقى القصة . وهو قارئ عادى ، يقبل على القصة لأنها موجودة فى الصحيفة التى يطالعها .

ومن حسن حظ فاروق منيب أنه عمل بالصحافة ، مما ساعد على نشر قصصه فى الصحف اليومية كالجمهورية والمساء ، وبعض المجلات الأسبوعية . وهو أمر له دلالة أخرى . إذ جعله يدرك قيمة أن تكون القصة قصيرة ، وكيف يتأتى للكاتب إحكام الصياغة والسبك ، والتدقيق فى اختيار كل كلمة . واختيار شخصيات ومسائل وأمور محلية ، فى صور وأساليب قريبة إلى التلقى العام .

وقد يفسر لنا هذا نزوعه الأخير نحو الأقصوصة ، التى تقدم « لمحة » مضغوطة ، أو « إحساسا » مكثفا ، أو « صورة » عابرة ، أو خاطرة « خاطفة » (وردة - ميلاد جديد - العصفورة - المهاجر الصغير - الحذاء - قاتل زوجته - الخروف والطفل) .

ولعل ارتباطه بالصحافة اليومية أيضا ، جعله يبتعد عن التحليل الدقيق ، والتعمق والحفر فى قاع النفس البشرية . وإنما صار اهتمامه منصبا ومركزا فى « صورة » ما ، يقدمها من خلال ذاته هو . ومن ثم فانه لايوجد صوتان كما لاحظنا ذلك عند محمد أبو المعاطى أبو النجا . فالصوت الموجود صوته هو ، إنسانا وكاتبا . لا ظل هنا للآخر ، الذى تنطبع فى وجدانه أشياء من الواقع ، ما تلبث أن تنطبع فى أعماق الكاتب ، وينفعل بها ، ثم يطبعها على القارئ . إنه هو عينه وحده الذى تنطبع فى نفسه الموجودات الخارجية فيعبر عنها بشفافية وعذوبة .

ويلعب الخيال دورا فى هذه العملية . وهو خيال غير مجنح . ولكنه الخيال الذى تسمح به الحياة ذاتها . كحلم اليقظة ، أو الشعور بأن الغد أفضل ، أو الأمل الذى يستشعره الإنسان فى داخله ، ليتجاوز به الواقع ، أو ليتخطى به صعاب الحياة للتخفيف من وطأة الظروف القاسية التى يعيشها الإنسان .

إنه هو الذى ينفعل بالدرجة الأولى . وهو الذى يرى . وهو الذى يحس ويشعر . ثم هو الذى يريد أن يوصل إحساسه إلى القارئ . لذا فإنه توسل إلى ذلك بأيسر الطرق

وأسهلها . دون الجرى وراء التجريب ، والإغراب ، والصور المعقدة ، والأشكال غير المألوفة . ارتضى أسلوب القص والحكى ، وكأنه - مع قارئه - يحادثه عن شخصية معروفة لديه ، أو عن موقف أزعجهما معا ، أو مشهد شعرا حياله بالتأسى أو مسألة اجتماعية يعرفان معا ظروفها ، أو أمل يرغبان لو تحقق .

ليس ثمة مايدعو - مادام يتحدث إلى صديق عزيز - إلى السفسطة ، والاستطراد والتعليل ، والتفسير ، والتحليل ، إذ يكفى ذكر المشاعر وتناولها تناولا خاطفا خفيفا والتعبير عن بعض الانطباعات الذاتية ، أو النظرات ، أو التأملات . ولشعوره بأن القارئ يشاركه مشاعره ، ويفهم الدوافع إليها ، وبقدر حرصه عليه ، فإنه يستخدم فى السرد تعبيرات متداولة شعبيا ، وأمثال معروفة ، وحكم متوارثة . ولا بأس أيضا من نثر بضع كلمات عامية لها دلالالتها .

ويلاحظ هذا بشكل واضح فى قصصة الأولى* . إذ تحظى مجموعته (الديك الأحمر) بالشيء الكثير « يارب لا اعتراض ولا مانع » ، « لو استطعت أن تجعلها تبتسم لك « لكان أبو زيد خالك » ، سقطت نجمة تندفع فى الفضاء « سهم الله فى عدو الدين » ، « على العين والرأس » ، « جدع غلبان ومرجل » ، « أخذوها على لحم بطنها » ، « كلها تحصل بعضها »(١) كلها صفات أو أقوال أو دعوات لا تخفى على القارئ العادى لأنه يتداولها يوميا ، ويتعامل معها باستمرار . وهى - طبعا - محلية ، مأخوذة من البيئة المصرية . وإذا كان لها نفس المعنى أو المدلول فى بيئات عربية أخرى ، فإن صياغتها تختلف ، وألفاظها تتباين .

يتأكد ذلك من ناحيتين أخريين : الأولى ، أنه يبث بعض الأفعال والكلمات العامية ، التى يريد لها أن تكون متساوية تماما مع الكلمات العربية الفصيحة . ولعله لم يضعها بين أقواس لهذا السبب « انشغلت امرأته فى تشطيف العيال » . « عفت ذبابة على وجه عبدالمقصود » . « سيكروت العيال » . لم يقل « حيكروت » ، حيث أن الحاء تستخدم بدلا من (سوف) و « السين » للدلالة على الاستقبال . وإنما نجده قد صدر الفعل

---

* أصدر فاروق منيب خمس مجموعات قصصية هى :
(١) « الديك الأحمر » ١٩٦٠ .
(٢) « زائر الصباح » ١٩٦٤ .
(٣) « أحزان الربيع » ١٩٦٧ .
(٤) « آدم الصغير » ١٩٧٣ .
(٥) « عابرو سبيل » ١٩٧٥ .

(١) « الديك الأحمر » - دار سعد مصر بالقاهرة ١٩٦٠ ، صفحات ١٠ ، ١٢ ، ٧٢ ، ٨٣ ، ١٠٠ ، ١٢١ ، ١٥٤ .

العامى بحرف عربى يتوسل للدلالة به على المستقبل . « تهبشنى وأنا نايم » . « زغورت بطنه » . « ترابيزة محندقة » . « وقد خمنى » . « كلشن كان » « تضحكان بكركعة » . « صهين » ، « رأس الدرمللى توش » . « جسدها يلق فى جلبابه » . « انه ينجعص مثله » .

الثانية : إن تشبيهاته لا تخرج عن البيئة المصرية ، وبخاصة منها مالا يعرفه إلا الذين عاشوا ، ويعيشون ، فى القرية المصرية ، ويفقهون الأصوات والحيوانات والنباتات ، وكل ما يتعلق بها . كأن يقول : (مذاقها فى الأنف والفم ، كشياط سنابل القمح قبل الحصاد) - آدم الصغير ص ٣٤ . (صوته الأجش يخمش أذنى كصوت ضفادع الليل) - زائر الصباح ص ٨٦ . (صوته الأجش أصبح كصوت الديك العجوز المريض) - الديك الأحمر ص ١٧٤ . (كالأحجار الثقيلة ترسخ على قلبه) - زائر الصباح - ص ٦٠ (نطح رأسه فى الهواء) - زائر الصباح ص ٢٤ .

إنه يلجأ إلى الطريقة المألوفة فى الحكى ، وإلى اللغة المفهومة السهلة ، لأنه يتوسل بهما إلى قارئ أليف ، يعبر له - بصدق وصراحة ووضوح - عن أدق خلجاته وأعمق انفعالاته ، وأصفى أحاسيسه . لذا جاءت قصصه القصيرة بمثابة دفقات شعورية وجدانية ، مشحونة بالعاطفية والشاعرية . وهذا يبرر لنا بعض ما تتسم به قصصه القصيرة من ملامح لا نظفر بمثلها فى قصص غيره من كتاب هذه الحلقة .

أولاً : هناك مسحة من الحزن الخاص . تكاد تهيمن على كل قصصه . وهى سمة يدركها قارئ القصة القصيرة منذ الوهلة الأولى . وهو حزن خاص جدا ، ذاتى أبدا . ليست له أية أبعاد جماعية ، أو اجتماعية . وليس مبعثه ماديا أو عقديا ، أو نتيجة عدم تحقق أمل ما أو حلم معين . إنما هو حزن طبيعى ، جبلت عليه الشخصية المصرية منذ آلاف السنين . وبدا فى التقديس العظيم للموت . وعبر عنه التراث الشعبى المصرى تعبيرا يجسد هذه الظاهرة .

وكأن المصرى - وبخاصة الذى ينتمى إلى القرية ويحب الفلاحين حب فاروق منيب إياهم - يلتذ بالألم ، ويرتبط بالأموات أكثر من ارتباطه بالأحياء ، ويحتفل بالموت أطول من احتفاله بالميلاد والأفراح . والمصرى يفعل كل شىء حتى الموت ، فهو يموت جوعا (ميت من الجوع) ويموت ضحكا (مات من الضحك) ويموت حبا (بيموت فيها وبتموت فيه) ويخاف إذا استمتع بأكلة طيبة ، ويخاف إذا ضحك كثيرا من قلبه ، ويخاف إذا أحب .. طقوس الموت عنده تاريخية .

وفاروق منيب لم يفصل نفسه ووجدانه عن هذا التراث ، من حيث هو إنسان ، ريفى قروى ، ترسبت فى أعماقه وفى لاوعيه كل الصور الحزينة التى مرت به ، وكل المواقف المؤلمة التى شهدها أو احتك بها . ومن ثم فإنه لم ينفلت من أسرها فى لحظات فضفضته :

(كل الأحزان تتراكم فى نفسى . أحزان قديمة منذ الطفولة تطفو على السطح وأحزان جديدة مازال لهيبها ينمو فى القلب ، وأحزان يومية ، أشارك الناس فيها . والهموم ثقيلة ، إذا استطعت أن أزيح واحدة منها ، زحفت المتوارية منتهزة فرصة الهجوم المفاجىء . عينى الشمال ترف . وشىء كئيب .. كئيب .. كحصوة الرمل السوداء يغشى عينى الأخرى .. وقدماى مثقلتان ، أصبح لخطوهما وقع الجنازات فى يوم مطير أهوج)[1] .

الحزن قديم . والأحزان متراكمة . والحاضر لا ينبىء إلا بحزن متنوع المصدر ملتهب ينمو فى القلب . والعين انشمال ترف . لا تفاؤل وإنما كل التشاؤم . فى انتظار هموم وأحزان وآلام وعذاب وحرمان وضبابية وكآبة وسوداوية . والخطوات لها وقع « الجنازات » فى يوم مطير .

(كان الطريق موحشا غريبا كئيبا تحوطه أشجار الكازورين العالية الرهيبة . والأرض تكاد تلتهب من الحر الشديد . والذباب يطن فى إصرار وجنون . وثمة غراب يحلق فى السماء على ارتفاع شاهق يزعق بصوته الأشأم الرفيع . ومياه الترعة على الطريق قد وجمت هى الأخرى وكأنها تبكى وتنتحب من الرهبة التى تشملها . ونهيق حمار أجش خشن يشق المسافات قادما إلينا من الحقول البعيدة . كل الكائنات قد سكتت سكونا حزينا مترعا بالخيبة واليأس والانهيار)[2] .

كل المخلوقات حزينة لأنه حزين . والظاهرة قديمة . بدت فى قصصه الأولى وظلت مسيطرة حتى قصصه المتأخرة . وهى ذات وجود سافر فى مجموعته (زائر الصباح) ١٩٦٤ ، إذ تتسرب فى ثنايا السطور . بحيث لم تخل قصة من قصص هذه المجموعة من هذه النغمة الحزينة . فلا عجب إذن أن يتوارى الاحتفال بالعرس فى (طائر الأمل) ضمن مجموعته (آدم الصغير)[3] أمام خبر وفاة فتحية ابنة عبدالمطلب : (سوف نحول هذا الصيوان إلى صيوان عزاء ... إن حرمة الميت أقوى من حرمة الحى) . والذى يفعل

---

(١) « عابرو سبيل » - دار الهلال ١٩٧٥ - قصة « العصفورة » ص ١٤٢ .
(٢) « الديك الأحمر » - دار سعد مصر ١٩٦٠ - قصة « حفنة تراب » ص ١٠٢ .
(٣) « آدم الصغير » - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ - ص ٧ .

ذلك والد العريس ، وليس أى إنسان آخر . رغم أنه لا قرابة بينه وبين عبدالمطلب .

ثانيا : يقترن بتلك المسحة من الحزن ، اختياره للألفاظ العذبة والكلمات الموسيقية والصور الشاعرية . وهو ما يتفق مع اتجاهه نحو التعبير الدافق الحساسية وانرهافة ومع إحساسه الحاد بالحزن والألم النفسى والكآبة . ولانبع لهذه الأحزان ، وتلك الكآبة من الفكر أو الفلسفة . ولو كان المنبع هكذا ما توسل – على الإطلاق – بلغة شفافة إذ عندئذ يغلب العقل والتفكر والتفلسف . ويتحول القصد إلى إثبات فكرة ما عن الوجود أو العدم أو الحرية أو القدرية أو الاختيار . أو تجسيد القيود التى تكبل الفرد وغير ذلك من الفكر الوجودية .

إن المنطلق عند فاروق منيب مختلف . يبدأ بالعاطفة ، ويتوجه إليها . وهى البداية وهى الغاية فى وقت واحد . وهكذا نراه يتحدث من قلبه إلى قلب القارئ . وهو قلب قريب جدا منه ، لصيق أبدا به . وهو حينما يتحدث إلى نفسه فيما يشبه المونولوج الداخلى أو الحوار النفسى ، فإنما يكون ذلك بصوت خفيض ، كأنما يهمس فى أذن الآخر أن يسمعه وحده .[1] كما أنك تجد أمثلة لشاعرية أسلوبه فى قصص « زائر الصباح » و « لحظة تعب » و « أحزان » و « سأم » وغيرها .

ثالثا : إن عناوين قصصه القصيرة ذات إيحاءات وإشعاعات حزينة : « أحزان » ، « سأم » ، « لحظة تعب » ، « هروب » ، « زائر الصباح » ، « فراغ » ، « أحزان الربيع » « تأملات حزينة » ، « قرنفلة من وادى الموت » ، « حفنة تراب » ، « أحلام ضائعة » . وهناك عناوين أخرى أقرب إلى أن تكون عناوين قصائد شعر رومانسية « فى أحضان الصباح » ، « نسمة هواء » ، « قبلة المساء » ، « طائر الأمل » ، « جنون الربيع » . وهو ما يؤكد الملمحين السابقين .

رابعا : إن موقفه من القرية المصرية موقف وجدانى . تصطبغ نظرته إليها بصبغة عاطفية مسرفة . حنينه دائم إليها . عشقه لكل شيء فيها لا يتوقف عند حد . نباتاتها حيواناتها ، ترعها وقنواتها الصغيرة . طيبة أهلها وبساطتهم . بيوتها وشوارعها وأزقتها ومقابرها . كل حفنة تراب على أرض القرية المصرية .

معنى هذا أن رؤيته مختلفة عن رؤية الكتاب الذين تناولوا القرية المصرية فى قصصهم القصيرة كعبدالرحمن الشرقاوى .وسعد مكاوى وأحمد رشدى صالح ، كما أنه يختلف عن أصحاب الرؤية الرومانسية الخالصة . أولئك أنغمسوا فى القضايا الاجتماعية

---

(١) انظر قصة (خيال) مجموعة (زائر الصباح) الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤ ص ٢٤ .

والاقتصادية ، والصراع الطبقى ، وهؤلاء انطلقوا بعيدا بعيدا إلى حيث لم يروا إلا النخيل والنسيم العليل والمياه الصافية الرقراقة فى الجداول .

أما فاروق منيب فإنه حاول التعبير عن أحاسيسه الخاصة ومشاعره الذاتية إزاء بعض الصور والشخصيات والمواقف التى يراها وينفعل بها . ولكنه غلب الانفعال الداخلى على الواقع الموضوعى الخارجى ، ولم يلغ واحدا لحساب الآخر . الجانبان موجودان بدرجات متفاوتة . فى حين أن الاتجاهين السالفين ، كان كل منهما يلغى الآخر ولا يظهر له أثرا ، بل يناقضه ويرفضه .

وانعطافه النفسى والوجدانى نحو القرية ، يدفعه - أحيانا - إلى الإحساس الحاد بالمسئولية إزاءها ، مما يصل به إلى الخطابية والمباشرة : (هذه البلدة أرضعتنى أصالة ووفاء ونقاء وأنا صغير ، ثم خلقت منى صاحب دعوة ورسالة حينما كبرت ، أفضح بعتابها هذه اللحظات ؟ إنه ليس أبى الذى يتكلم ، ولا شجرة الجميز ولا الحروف إنها بلدتى كلها : شجرها وزرعها ؛ مياهها وثمرها ؛ أحزانها ومشاكلها التى توغل فى السنين ، أفراحها التى تتسلل هاربة من الخجل والحياء . هذا الصباح الندى اللطيف الذى عشته ينقصه لفح الهجير وبرد طوبة ورياح الخماسين . كم غبت عنها مرات ومرات ، فلم تعرف الغضب أو العتاب أو النفور . دائما كانت تستقبلنى بذراعيها المفتوحتين الحنونين كالأم الرؤم ، يفتر ثغرها عن ابتسامة تواسى الجراح ، تحاول انتزاعى من عالمى الرحب الفياض ، يا طالما همست لى : يابنى العزيز يافلذة كبدى ، تقبل همومك بصدر عنيد صبور ، لأن غيرك يعانى فى صمت لا يشكو ولا يضيق ولا يتألم . يتلقى الضربات ، لكنه يصارع ويقاتل ، ثم لا يملك فى النهاية إلا أن يقول : لست وحدى)[(١)] .

القرية هى المعلم الأول له . وهى صاحبة الفضل عليه . وهى التى ينبغى أن تتوجه إليها جهوده . وهو يندمج كلية فيها ، يذوب فيها لأنها تذوب فيه وهو جزء منها لأنها الكل الأكبر . وفيها لا فارق بينه وبين الأشجار والنباتات والترع والقنوات والحصى والتراب : (تعثرت قدماى بشىء ، فانحنيت ألتقطه . زلطة عادية لونها رمادى باهت . وجدتنى أقبلها وجها لظهر . شعرت بها كأعظم قطعة ذهب فى العالم ذرة من كيانى)[(٢)] .

هذا النزوع ليس ماديا بطبيعة الحال . إنه لون من ألوان العشق الصوفى ، لا لشىء غير منظور ، ولا لفكرة مبتكرة ، ولا لأنه تفوق قدرته كل إمكانات الكاتب ، ولكنه

---

(١) « آدم الصغير » - قصة « فى أحضان الصباح » - ص ٢٨ .

(٢) نفس المصدر السابق - ص ٢١ .

حب نادر لم يسبق من قبل ، لشيء عادى بسيط (لكم لعبنا بالزلط والطوب والحصى) ، لايظن أن درجة عشقه والتفانى فيه ، تبلغ هذا الحد .

فى ضوء هذه العلاقة الخاصة جدا جدا ، يمكن تفسير حرص الكاتب على أن يتوقف عند مفردات الواقع الريفى . حتى ما يتصل منها بالرائحة . إذ لكل نبات وحيوان وحشرة رائحته الخاصة الحية . كما تقول ذلك قصصه القصيرة . إنه لا يحصيها ولا يشعر امتيازا وتفوقا فى تكديس صورها ، ولكنها بعض وجوده ، وانفعاله . هى أساس ماضيه ، وركيزة حاضره ، وأحد مقومات مستقبله .

(مازالت موسيقى الطبيعة تجهش بنغماتها الموقعة الشجية ، تتداخل قوية حية ، ثم تضعف وانية رقيقة ، ترتطم وتتصارع ونتراجع ، ثم تهدر من جديد بحناجر البقر والجاموس والنعاج ، وبشقشقة العصافير ، وهديل اليمام ، بطنين الحشرات الهوائية القلقة المتوترة ، بأصوات السواقى وآلات الحرث والرى والحصاد بغناء الفلاحات وهن يبذرن الحب فى الأرض) ، وظللتها سحابة بيضاء عالية . ونبح كلب بجوارهما ، فارتعشت سيقانها من الخوف ، وأسقطت أشجار الكازورين والكافور ثمارها الجافة الدقيقة الخشنة على رأسيهما ، فتضايقا . وحومت فى الجو أسراب الهاموش الغزيرة ، فسدت الرؤية أمامها ، وتقافزت بعض الأسماك الصغيرة فى الترعة على سفح المياه ، لأن « قرموطا » يتحرك فى أعماق الطين ، وفى الحقول ، ازدهرت حبات الطماطم الحمراء الناضجة تحت الفروع)[1] . (وسكتت مجموعة الفلاحين ، والعصافير تزقزق على فروع أشجار الكازورين والكافور العالية ، ورائحة الخبز الطازج تنبعث من أحد البيوت المجاورة تنعش الأنوف . والذباب يطن فى هوس فوق الرؤس . وثمة حفرة تمتلىء بالحطب المشتعل ، تتصاعد منها ألسنة اللهب الأزرق . وفى وسطها براد الشاى لايكف عن الغليان . ومن بعيد يجيىء صوت السواقى الموحد يئن فى خفوت)[2] .

لا انفصال بينه وبين جزئيات الواقع الريفى . إلتحام تام بينهما . فهى تعشش فى وجدانه ، وتملك عليه كل شعرة من شعراته وكل خلجة من خلجاته . وهو لا يكتفى بذلك ، بل إنه يدير حوارا بينه وبينها . مثال ذلك حواره مع الشجرة العتيقة فى قصة « فى أحضان الصباح » . وكأنه يجرى حوارا داخليا بينه وبين نفسه . إذ تحمل الشجرة العتيقة كل القيم ، والمثل ، والصفات التى تتحلى بها القرية ، والتى هى - فى ذات الوقت - قيمه ومثله .

---

(١) نفس المصدر - ص ٧٣ ، ص ٧١ .

(٢) « آدم الصغير » - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ - قصة (التوأمان) ص ٦٧ .

خامسا : فى نفس المستوى العاطفى جاءت علاقة الأب بابنه ، والإبن بأبيه ، فى قصص « حفنة تراب » ، « فى أحضان الصباح » ، « الحذاء » ، « المهاجر الصغير » ، « صوم على الطريقة الطفولية » ، « نسمة هواء » ، « ميلاد جديد » . بل إن كل طفل ليس إلا أبنا للكاتب ، وكل أب هو أبوه . وهذه السمة إن هى إلا استكمال للصورة التى رسمنا إطارها . إذ هى منسجمة مع موقفه الوجدانى الذى تنطلق منه رؤيته ، ونابعة من ينبوع القيم الذى يحدد علاقات الإبن بأبيه والأب بابنه فى الريف المصرى ، وهى أقرب إلى أن تكون نوعا متميزا من الوجد والحب . وهى تعبير عن ارتباط الماضى بالحاضر والحاضر بالمستقبل . وفى لحظات موت الأب ، تغدو تعبيرا عن امتداد الماضى فى الحاضر وفى المستقبل ، معا . أو الميت بالحى ، بالذى سوف يولد .

ولئن كانت بعض القصص التى ذكرناها تجعل بطلها الأب أو الابن صراحة ، فإن بعضها الآخر لا يعين ذلك . وإن كنا نشعر شعورا قويا بهذا الموقف العاطفى الوجدانى من الكاتب إزاء الشخصية . فبرغم مايبدو من ابتعاده عن شخصية « محمود » ماسح الأحذية فى قصة (شقاوة) ، و« عنبر » الصغير ، حلاق الكلاب فى قصة (عنبر)[1] ، فإنه شديد القرب منهما ، الحنو عليهما ، التفانى فيهما . إنه ليس منحازا انحيازا عقديا أو طبقيا .

إنه يتعامل معهما من منطلق انفعالى شعورى . فهو بالنسبة إليهما بمثابة الأب المشحون بالعاطفة : إشفاقا ، أو حنانا ، أو خوفا ، أو قلقا ، أو إعجابا فى بعض الأحيان . وبقدر ما تكون العلاقة فى القصة ، بقدر ما تكون جرعة الشفافية والشاعرية . بمعنى أنه كلما كانت « الشخصية » المحورية تمثل « الإبن » كلما كان الإيغال فى العذوبة والرقة وانتقاء الألفاظ ، واختيار الكلمات الدالة ، والنغم الذى يسرى .

سادسا : ينفرد فاروق منيب من بين كتاب هذه الحلقة ، بأن يهدى مجموعاته القصصية إلى ذويه . أى أن الإهداء ذاتى خاص به . وإذا كان الكاتب حرا فى إهداء عمله من يشاء ، فإنا نستطيع أن نفسر الإهداء فى ضوء اتجاه القصص ذاتها ، أو المنطلق الذى ينطلق منه . يطالعنا اهداؤه مجموعة (الديك الأحمر) هكذا : (إلى من تحملت المشاق فى سبيل تربيتى أنا واخوتى .. أمى العزيزة .. وإلى من ارتضت أن تشاركنى حياتى .. زوجتى الحبيبة) . ثم يأتى إهداؤه مجموعة (زائر الصباح) : (إلى روح

---

(١) « زائر الصباح » - الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤ - القصتان ص ٢٩ ، ص ٥٧ .

أبى .. رمز وفاء وحب ..) . وإهداؤه مجموعة (آدم الصغير) : إلى ابنى خالد .. وكل أطفال العالم) .

هذه هى الدائرة التى تدور فيها كلمات الإهداء ، وهى دائرة داخلية ، لا علاقة لها بالخارج الموضوعى . وهى تشع إشعاعات جوانية خالصة . تكشف عن مسار القصص وعن أنه يحكم الانفعال والشعور والوجدان ، أولا وقبل كل شىء .

وقد استجاب فاروق منيب فى قصصه القصيرة الأخيرة ، لدواعى التطور فى هذا الفن فاستعان بالمونولوج الداخلى . وبالموسيقى فى فاعليتها فى التأثير الشعورى بسهولة وبسرعة وبالتصوير ، حين يحاول إعطاءنا صورا تظهر فيها الألوان والظلال بوضوح . وبالكلمات المشحونة بالدلالات والرموز والمعانى . وكأن المقصود هو إحداث نوع من الغناء الشعرى الذى ينجم عن الاستخدام الدقيق للكلمات والعبارات ، من أجل أثرها الموسيقى ، وما تحييه فى النفس من ذكريات ، وما تبعثه من دلالات . ويجد هذا القول مصداقا له فى قصص « هروب » ، « سأم » ، « عبر النار » (زائر الصباح) ، وقصص « الصبى والصياد » و « لقاء الرجل المهم » (أحزان الربيع) ، ومن قبل فى قصص « لقاء » و « نظرية الهندسة » (الديك الأحمر) .

كما سمح له الجو الصوفى الذى تنفست فيه قصصه القصيرة ، باللجوء إلى الرمز ، فى قصص كاملة ، مثل « الابن العاشر » و « مهرج الملك » (آدم الصغير) وقصص « التفاهة » (زائر الصباح) ، وقصص « قرنفلة من وادى الموت » و « القوقعة » (عابرو سبيل) ..

٧ - عبد الفتاح رزق :

بداياته الفنية ظهرت فى أواخر الخمسينيات ، معاصرة لبدايات بعض كتاب هذه الحلقة ممن ينتمون إلى أجيال أخرى . فقد نشر قصصه القصيرة فى مجلات « البوليس » و« الإذاعة المصرية » و« التسهر » ثم « صباح الخير » و« روزاليوسف » و« المجلة » . وفى صحف « الشعب » و« المساء » و« العمال » و « الأهرام » .

كما أصدر عشر مجموعات قصصية هى : (١) « باب ١٤ » ١٩٦٠ ، (٢) « ع الربابة يازمن » ١٩٦٥ ، (٣) « ولا فى الحواديت » ١٩٧١ ، (٤) « لوكاندات كلوت بك » ١٩٧٣ ، (٥) « بداية اللعبة » ١٩٨٠ (٦) « النورس » ١٩٨١ ، (٧) « الراقص » ١٩٨٦ (٨) « الملكة والحزن فوق الرصيف » ١٩٨٧ (٩) « هرقل العبيط » ١٩٨٨

(١٠) « كومبارس » ١٩٨٩ . وثلاث روايات طويلة هى : « حديقة زهران » و« الوليمة » و« الجنة والملعون » . فضلا عن كتابين فى أدب الرحلات هما : « مسافر على الموج » ، « رحلة الى شمس المغرب » . وهو يتابع كل جديد فى القصة والرواية والمسرح والشعر من خلال مقاله الأسبوعى بمجلة « روزاليوسف » .

ومع كل هذا فإنه أضيف إلى هذه الحلقة . ولا تجد له ذكرا فى الدراسات التى تتناول فن الرواية ، أو أدب الرحلات ، أو فن القصة القصيرة ، موضوعنا . ويبدو أن بعض النقاد – إزاءكم عطائه وقدم تاريخه الأدبى – لم يهتد إلى جيل معين ينسبه إليه . أو إلى اتجاه محدد يصنفه فى ضوئه . فالتزموا الصمت حياله ، رغم أنه بالغ الحرص على إثارتهم ، ولفت أنظارهم نحوه ، والإعلان الصريح عن أنه حى يتنفس ويكتب . وأظن أن هذه الوسائل قد أتت بنتيجة عكسية .

وفى تصورى أنه أقرب إلى تجارب الجيل الجديد منه إلى المرحلة التى شهدت نتاجه ؛ أو إلى الكتاب الذين تضمهم هذه الحلقة . إنه مثال لجيل بدأ بداية عادية متأثرة بما كان سائدا فى الخمسينيات وأوائل الستينيات ، من فكر وفن وطريقة معالجة ، ثم ما لبث أن أخذ نفسه وفنه بجد وصرامة ، بحثا عن « شكل » قصصى يبتعد عن « الحدوتة » . وهو ما يزال مستمرا فى بحثه هذا . محاولا فى كل مجموعة قصصية أن يقدم شيئا متطورا خطوة عن سابق خطواته التى خطاها . بحيث تكون له معالمه الفنية الواضحة فى مستقبل القصة القصيرة المصرية .

وهذه المعالم ستكون محصورة فى « الشكل » الخاص بالقصة القصيرة ، أولا وقبل أى شيء آخر . ذلك لأنه يجتهد فى أن تكون القصة القصيرة من حيث « الشكل » أكثر سبكا وصقلا ، وقصرا . وفيما تكشف عنه قصصه الأخيرة ، يبدو أنه ظل مهتما ومشغولا بالشكل وحده ، حتى أصبح غاية فى حد ذاته . فالقصة المحكمة البناء ، هدف كان يسعى للوصول إليه . وليس مهما بعدئذ أى اعتبار آخر . وقد فاق فى ذلك أقرانه .

تختفي صورة القرية المصرية ، والفلاح المصرى ، من قصصه القصيرة . ولا ظل للعمال أيضا . وتبقى السيطرة للبيئة الساحلية ، وللمدن التى تقع على شاطىء البحر الأبيض المتوسط . وبخاصة مدينة الاسكندرية التى تبسط ظلها على تشبيهاته وصوره ، والتى تدور حولها بعض القصص : (طبعا ستقول لى يعنى هو أنت أصلك من الريف .. ما أنت من مدينة برضه . من اسكندرية .. آه .. معك حق . ولن أجاد لك فى الفرق بين

الصخب هنا وهناك .. لأنى فى الحقيقة ربما يغلبنى الشعور بالحنين إلى الاسكندرية وإلى أهلى هناك)[١] .

إن معظم قصص مجموعته الأولى (باب ١٤) مستمدة من حياة الناس فى الاسكندريةوكذلك قصص « الشقيقان » و« البحر لا شاطىء له » وغيرهما من مجموعة (ولا فى الحواديت) . ويبدو أنه كان حريصا على إظهار ذلك فى بداية حياته الأدبية . يقول : (واقترب منها بجلبابه الذى تفوح منه رائحة السمك ، مختلطة برائحة ماء البحر .. وقد اتسعت فتحتا أنفه فبدتا وكأنهما عيون صغيرة أعدت لصيد « البسارية » وصغرت حدقتا عينيه ، وإن ازداد بريقهما واتخذت شفتاه المفتوحتان شكل قارب صغير)[٢] ويقول : (تهتز فى مشيتها كالسمكة الآروس المفضضة)[٣] . هكذا يجرى أسلوبه ، وتأتى صوره وتشبيهاته .

اختار من هذه البيئة بعض الشخصيات التى تعانى فى حياتها اليومية من أجل لقمة عيش . وقدم صورا وصفية لهذه الشخصيات . بشكل لا عمق فيه . مما قد يدل على أنه لم يكن مؤمنا بقضايا الطبقات المطحونة . ولم يكن على دراية حقيقة ووعى تام بأبعاد مشاكلها الحقيقية ومآسيها اليومية . وأظن أنه كان يجارى « المودة » فى تلك الأيام حين كانت القرارات الاشتراكية فى يوليو ١٩٦١ . وحين كان الكتاب يتبارون من أجل تطبيق الواقعية الاشتراكية فى قصصهم ورواياتهم .

دليلنا على ذلك ، أن النماذج التى قدمها سطحية ، غير مقنعة . وأنه لم يستمر فى ذات الاتجاه بعدئذ . إذ مما يثير الدهشة حقا ، أنه عكف على التجديد فى « الشكل » دون أدنى التفات إلى المضمون . فى حين إن الواقعية الاشتراكية لا تغفل إلا « الشكل » لأنها لا تحتفل إلا بالمضمون .

وأنت تقرأ قصص : « شجرة الجميز » و« أم العربى » و« الضنا غالى » و« مشكلة صغيرة » و« الدكان » ، فإذا بك أمام شخصية تكافح من أجل أن تعيش هى وبناتها أو هى وابنها . حتى بطلة قصة « أشواق » تمارس الخطيئة - كوسيلة ارتزاق - لتطعم أخواتها الصغار ، فهى لا تضمن الغد الذى قد يغريها بالاستقرار ، فى ظل زوج آمن[٤] . والمرأة المكافحة هى الوجه المفضل والشخصية المحورية . ولا شك أن لهذا النموذج

---

(١) « ولا فى الحواديت » - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ - ص ١٠٤ .

(٢) ،(٣) « باب ١٤ » - دار الثقافة العربية للطباعة ١٩٦٠ - ص ٣٦ ، ص ٣٩ .

(٤) هذه القصص جميعا تضمها مجموعة (باب ١٤) .

بالذات ارتباطا ما بإهدائه المجموعة التى تغلب عليها صورة المرأة المكافحة . إنه يهديها (إلى أول من علمنى القراءة وأول من قرأ لى .. إلى أمى) .

ومع ذلك فإنا لا نزعم أنه اعتنق فكرة معينة ، أو آمن بعقيدة ثابتة ، وراح يكتب قصصه القصيرة على هديها . فلا انحياز للفلاحين ، أو للعمال ، أو لصغار الموظفين ولا إيمان لفكرة ما ، لمجرد كونها فكرة فلسفية ، أو سياسية ، فقد كان محمد أبو المعاطى أبو النجا يجرى قصصه الأولى حول فكرة مجردة . كما أن كلا من إدوار الخراط يوسف الشارونى كانا يهتديان بفكر جان بول سارتر وسيمون دى بوفوار وألبير كامى .

وهو لا يسعى إلى استبطان النفس البشرية . واقتحام أعماقها الداخلية . أو التركيز فى اللحظة الشعورية . بحيث ندعى أنه اتجه إلى الوجدان ، وخاطب العاطفة ، من خلال انفعالاته هو ، وأحاسيسه هو . كذلك فإن قصصه القصيرة لا تنغمس فى قاع المجتمع ، لتكشف عن صراعاته وتناقضاته ، فى ثوب فنى محكم النسج . بحيث نصفه بأنه كاتب واقعى توسل بالفن الجيد .

ولكنى أزعم أنه أراد أن يتجه وجهة خاصة ، بعد ترديه فى المجموعة الأولى وبعد استكشافه عوالم كل الكتاب الذين سبقوه على طريق كتابة القصة القصيرة ، وأساليب معاصريه من كتابها . فاستهدف تقديم وجبة غير دسمة فى إناء مذهب . أو بمعنى آخر ، رغب فى إمتاع القارىء فنيا . كى يدفعه - دفعا - إلى التفكير - طويلا - فى الكيفية التى تمت بها هذه المتعة الفنية الخالصة ، التى لم تهبط بذوقه ، والتى رفعت من قدر كاتبها .

كان « الشكل » هو هذا الوعاء أو الأناء . جهد الكاتب فى صقله وتجويده ، وفى صياغته وسبكه ، حتى غدا النظر إليه متعة فى حد ذاتها تغنى عن البحث فيما وراءه . وكأن الناظر إليه إزاء تحفة فنية نادرة . والمتعة هنا لا تحققها اللغة الفضفاضة . ولا الخيال الجامح اللا محدود . ولا حكايات الحب اليوتوبية . ولا صور الطبيعة الساحرة . إنها تتأتى من جودة الخامة ، ودقة الصناعة ، ومهارة التشكيل ، وانسجام الجزيئيات بعضها مع البعض الآخر .

تجد هذه المتعة الفنية الخالصة فى قصص : ليلة الفأر ، الأحمر يناسبنى ، لعبة ، الشىء السهل ، بداية اللعبة ، النجدة ، حلاوة ، عندما نفرح ، إعجاب ، حكاية بنت مع رجل لا تعرفه . وقصص أخرى كثيرة ، تضمها مجموعاته المتأخرة .

وتبدأ أولى خطوات المتعة الفنية مع عنوان القصة . إنه يجتهد فى أن يكون عنوانا

مبتكرا ، يحمل إشعاعات رمزية أحيانا . واحيانا يعبر عن صورة مشحونة بالتوتر والحركة ، وأحيانا أخرى يدفع إلى الإثارة والدهشة . أو يؤكد حقيقة كانت خافية . مثل « شعيرات بيضاء فى منبت الذقن » ، « العبيد ذبحوا الشمس » ، « الكلب ينفخ فى المزمار » ، « الثعبان لا يغير جلده ، « الرجل الذى يريد أن يفقد ذاكرته » ، « رجال بلا عيون » ، « عندما تولد الرياح » ، « ربع ساعة قبل الحادية عشرة » .

والمتأمل فى القصص التى اختيرت لها هذه العناوين ، سوف يلاحظ أن الكاتب عانى طويلا من أجل تكوين العنوان وتشكيله وخلقه ، بما يتلاءم وجو القصة أو الرمز الذى تستعين به ، أو عنصر السخرية إن وجد . وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن الكاتب اعتبر العنوان لبنة أساسية ومهمة فى بناء القصة القصيرة . ومن هنا جاءت معظم عناوين قصصة القصيرة دقيقة ، موفقة فى أداء مهمتها .

وفيما يتصل بهذا الجانب ، فإنا نلاحظ أن كان جريئًا حين أقدم على تأليف عناوين مطولة ، غير تقليدية . ومن ناحية أخرى ، نجده يلتقط مما قد يتردد على ألسنة العامة ما يجعله عنوانا مثيرا ، فيصبح عنده وكأنه قد تحول إلى شيء جديد جدا لم تسبق لنا معرفته بشكل أو بآخر . مثل « غالى يابوى » ، « أضعف خلقه » ، « ولا فى الحواديت » .

أما كلمات الابتداء ، والفقر الأولى فى قصصه ، فإنها الخطوة الثانية لإمتاعنا . وهى تستغرق منه وقتا وعناء . وقد استبعد تماما اللجوء إلى طريقة الحكى المعروفة . قلما تجده يلجأ إلى الفعل الماضى « كان » و« كنت » . أو إلى ضمير المتكلم . وقلما يجعل من نفسه شخصية محورية ، إلى جانب كونه الروى ، كاتب القصة . ومما يدل على أنه تملك زمام بدايات قصصه أننا لا نجدها متشابهة ، أو متقاربة ، أو تجرى على وتيرة واحدة . فلكل قصة بدايتها التى لا تصلح إلا لها . وهى مجدولة ومنسوجة بطريقة بعيدة عن الافتعال .

فى قصته « غالى يابوى » يبدأ بداية جديدة ، متفقة مع الشخصية التى تؤدى دور الراوى من ناحية ، والتى لها دور أساسى فى الحدث من ناحية أخرى . وأسلوب القصة نابع من طبيعة البيئة التى نشأت فيها الشخصية ، ومستمد من القصص الشعبى فى هذه البيئة . والشكل الذى يعرض به الراوى الشعبى حكاياته وسير أبطاله . وهو يحرص على أن تبدأ كل فقرة جديدة بـ « غالى يابوى » وكأنها الجملة الموسيقية الأساسية فى اللحن الواحد . لتصل ما كان بما سيكون . ولنستبقى هذا الانسجام الموسيقى .

(غالى يابوى .. ربيت ولقيت .. ويوم أراد الأعادى أن يشمتوا فيك ، ضممت ابنك

إلى صدرك وصوتك يسمع النجد كله : « يامصطفى أنت ولدى .. أنا صح خلفتك » غالى يابوى والله غالى .. والحكاوى كانت كتير ، وأولها كان يوم مالاقت أم الرجال خالقها .. ما فاتت من الولاد غير تلاتة ، والبيت من بعدها ما عرف حرمة .. وبعد الأربعين بيوم واحد .. دخل صاحب وفى يده اليمين صبية مليحة . « مسعدة » من اليوم ملكك .. هدية تحت رجليك تخدم وما تطاول » . قالها الصاحب وسنه ضاحك ، لكن فى قلبه طمع باكى فدادينك التلاتين تطرح النوار ، وفى قطفها وقناويها تسرح الأطماع . من بعد ما تخلف مسعدة منك .. يكون لهم فى البراح جانب .. غالى يابوى .. ومسعدة صبية عودها سارح . وانت يابوى عديت من السنين ستين سنة وخلفت منها واحد . ومهما تعد سنين بعدها ، مازادوا عن اتنين ! وكل من رأى حرمتك من الأهل يقول « لسه صغار .. والظهر جنبها محنى » . والله غالى والصبية عادت ولا الشيطان تسمع كلام أهلها وما تكذبه واصل : « أخاف على ولادى من الزمن . أخاف عليهم من أخواتهم الكبار . أخاف عليهم من ذلة الحاجة)[1] .

الصعيدى العجوز يتحدث هنا وكأنه يتحدث إلى العالم كله ، بادئا بنفسه وبابنه مصطفى – ومنتهيا بابنه وبنفسه أيضا مفصحا عن عمره ، وحالته الصحية والنفسية ، وعن ملكيته وطمع الآخرين فيما يملك . وبداية الحدث ، والإرهاصات التى سبقته . وكيف دخلت مسعدة حياته ؟ ومن هى ، وما صفاتها الخلقية والأخلاقية ، وما هو السر الخفى الذى تتستر وراءه ، وما نوع العلاقة التى تربط بينها وبين زوجها المسن ، وبين أولاده . وما هى نظرة الأهل والناس لهذه المسألة . ومشهد البداية هو مشهد النهاية . عودة الأب إلى أبنائه ، بعد أن كان المقصود من الحدث هو التفرقة بينهما . وهناك « حوار » غير تقليدى ، أدركناه دون أن يعينه الكاتب أو يشير إليه بـ « قال » و« قالت » و« قالوا » فلأهل مسعدة رأى عبروا عنه ، ولمسعدة رأى صرحت به ، ولأهل النجد موقف أعلنوه لكن ذلك لم يأت نشازا حتى لا يفسد النغمة واللحن الواحد .

لون ثان من ألوان السرد والعرض تشدنا إليه بدايات راو شعبى من الدلتا . يحكى حكاية ذله ، بسبب خيانة أهله وخله . إذ مرض الفتى مرضا تصوروا معه أن الشفاء ستحيل . فعملوا على أن تتزوج امرأته بأخيه . وفى ليلة الزفاف يموت الأخ . ويبقى لمريض ليبكى الوفاء والحب والأهل .. (ياليل .. ياعين .. ياليل .. ولا كل من قال ستار ياليل » .. ستار ، ولا كل من شرخ سكونه يبان له نهار ، ولا كل من رأى الحلم

---

(١) « ولا فى الحواديت » – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ – ص ٥٨ – ٥٩ .

يسمع كلمة « خير » ! الكلمة . آه من الكلمة . الكلمة ما يصدقها إلا قليل الحيلة ، إن قال « ياليل » . يكون جواب الليل على ليله . غاب القمر ياعين ، والشجرة شربت جذورها وما ظهر على فروعها الثمر ! الشجرة « حرمه » ما انتفخ لها بطن . ياليل . وياعين عارف أن الليالى لابد وأن تظهر أواخرها ، وعارف أن الدنيا - أبدا - ما ضاع خيرها . لكن مناى أغنى : ياعين .. يانهار !. أنا كنت زين الرجال . واسأل الرجال عنى ، اسمى لو سمعه « فرعون » تنشق بحور ظلمة ، أما ولو سمعه « الجدع » صدره عمره ما يغمه)[١] .

وتظل هذه النغمة الموسيقية الممتعة سارية حتى نهاية القصة القصيرة ، وكأننا نقرأ قصيدة شعرية . اختار صيغة الموال لتناسبه مع مأساة البطل العصرى ، المتشابهة مع مأساة « أيوب » المصرى . مع الفارق الكبير بين القيم هناك وسلوك الناس هنا : (ضاع الوفا ، ضاع حتى الطمع ، وبقيت أنا وأنت ومرضى . واليوم ما أقبلك أنا ومرضى . كفاية أغنى المواويل . وياليل . وياعين . ولا كل من قال « ستار ياليل » ستار . ولا كل من شرخ سكونه يبان له نهار . ولا كل من رأى الحلم ، يسمع كلمة « خير »)[٢] .

ولاشك أن التفكير فى البدايات الفنية الملائمة لجو القصة ، وشخصيتها الرئيسية وحدثها الأساسى ، يستغرق من الكاتب وقتا طويلا ، ومعاناة أطول . ثم إن الدقة الفائقة فى اختيار كلمات البداية ، وتوليفها ، والانسجام بينها ، وقيادها لفقر القصة حتى كلمات النهاية ، كل هذا دليل على مهارة وذكاء . وسنجد أن كل بداية نابعة من المناخ السائد فى القصة ، وممزوجة بعنوانها الفنى . على نحو ما نقرؤه من كلمات مقدمة قصة « الكلب ينفخ فى المزمار » :

(يحكى أنه كان لأمير قصر ، وللقصر بواب ، وللبواب كلب !. والكلب - والحق يقال - ليس ككل الكلاب ، مفرود القامة بالعرض والطول .. ذيله مشرع فى الهواء قليلا ما يهتز ، أما لون عينيه فكان - للعجب - أزرق !. الأمير - بعكس السنوات الماضية نادرا ما يظهر فى الحديقة الكبيرة المحيطة بالقصر ، وذلك لأنه حزين مهموم . أحب فتاة تحب صيادا فقيرا والبواب حزين لحزن مولاه الأمير ، والكلب حزين لحزن سيده البواب . وكثيرا ما تملأ الدموع عينيه الزرقاوين فيقبع على الأرض عند أقدام

(١) قصة « ولا فى الحواديت » . المصدر نفسه - ص ١٤٦ .

(٢) المصدر السابق - ص ١٥٢ .

سيده فكأنه تمثال وكأنه – وللعجب – يفهم ، ويدرك أن الأمير لن يسعده إلا أخذ الفتاة من الصياد . وأن المطلوب منه – إذا استطاع – أن يقفز فى إحدى المرات ، فيمسك بين أنيابه رقبة الصياد ويمزقها شر ممزق !)[1] .

لما كان عنوان القصة يوحى بعدم المعقولية ، فإنه توسل بألف ليلة وليلة ، المليئة بمثل هذه الصور « الكلب ينفخ فى المزمار » . ولأنه يريد استخدام الرمز ، فكر فى الذهاب بعيدا حيث لا يعرف « الأمير » و« الكلب » أزرق العينين ، والبواب الذى غالبا ما يندهش بلا اندهاش ، يفتح فمه فتحة صغيرة ينفث منها تيار شديد من البلاهة الدافئة . وقد ابتعد بالزمان وبالمكان وبالحدث وبالشخصيات .

أول جملة فى القصة تلحم أبعادها الثلاثة ، الأول ، بالثانى ، بالثالث . وتربطنا نحن القراء بها . ثم يأخذ فى جذب الخيط الثالث « الكلب » ، ليبدأ به عملية النسيج . ذلك أنه نقطة الارتكاز الأولى فى العنوان أولا ، وفى القصة بعدئذ . ثم يكون دور القصر لارتباطه بالأمير ، فالبواب الحارس للقصر وللأمير ، فالكلب الحارس للبواب والأمير والقصر معا . وتبدو هذه الخيوط فى الفقرة الأولى وكأنها شباك صياد طرحها لتغرى السمك بالدخول فى ثناياها . وهى شباك محكمة . مصنوعة جيدا . وقوية .

وقد طرح الكاتب شباكه ثلاث مرات ، فى ثلاث فقر ، يقود بعضها بعضا ، ويفضى بعضها إلى بعض . الأولى نثر فيها أفكار الكلب . والثانية عرض فيها محاولات الكلب من أجل تنفيذ أفكاره إرضاء للأمير . والثالثة وقف فيها عند الحالة النفسية والشعورية للكلب وهو غاضب لفوات الفرصة عليه . وأخيرا لم الصياد شباكه ، بعد يأس الكلب تماما من تجاربه غير « الكلبية » إن صح التعبير (واستدار فى يأس . جاريا بعيدا عن الأمير ، وعن القصر ، متجها إلى البوابة . وقبع عند أقدام سيده البواب)[2] .

والكاتب عندما كان ينتقل من مستوى إلى مستوى آخر ، كان يختار بداية الفقرة ذلك أن الفقرة التى تتعلق بأفكار الكلب ، تجدها تبدأ على هذا النحو « أفكار كلب ، والكلاب الأخرى بعيدة عن القصر » . والفقرة التى تتعمق إحساسه بالغضب تبدأ هكذا « غضب كلب ، كيف فاتته الفرصة ؟ كيف نام ليستيقظ ولا يجدها حوله ؟ » . إن الكاتب جاد فى التركيب والهندسة والبناء والتنسيق . وكل حلقة من هذه الحلقات تستلزم إعمال فكر وإمعان عقل ودربة . رمز مستخدم بحرفية . لغة مدببة ، سهلة . لحن واحد .

---

(١) « لوكاندات كلوت بك » . الكتاب الذهبى ٢٠٣ – يونيو ١٩٧٣ – ص ٨ .

(٢) « لوكاندات كلوت بك » . الكتاب الذهبى ٢٠٣ – يونيو ١٩٧٣ – ص ١٢ .

شدتنا إليه كلمات البداية . ولولا أن الكاتب نفسه يستشعر متعة فائقة وهو يؤدى هذا اللحن ما جاء على هذه الصورة الممتعة .

ونحن إذ نعرض لأكثر من نموذج منتقى من بدايات قصصه القصيرة ، فإنما لنؤكد على هذه الحقيقة وحدها . إنه يجعل « المتعة » غاية . وسائله إليها متعددة ، ومتعاونه فى وقت واحد . صياغة عنوان مشوق . تركيب كلمات البداية ، وتنسيق جملها ، وهندسة فقرها وعباراتها . تجديدة فى أسلوب السرد والوصف والمعالجة . الإستفادة من تراثنا الشعبى المدون والشفاهى . الإستعانة بعنصر التشويق الذى لم نلحظه عند كتاب هذه الحلقة . التقاط الشخصية وهى « تفعل » الآن . وتحريكها بشكل منضبط ومرسوم . ثم الاقتحام الجرىء لما تستخدمه وسائل الإعلام الحديثة ، كالسينما والتليفزيون بخاصة . وقبل هذا وذاك ، هناك الاستجابة القوية لنبض العصر : فى كيفية تطوير المشهد . وفى انتخاب اللقطة . وفى الكلمة الخاطفة ، والجملة القصيرة . وكأنما المتعة الفنية عنده تمتد فتشمل إمتاع العين ، والأذن واللسان ، والمشاعر . وإشباع غريزة حب الاستطلاع ، وإثارة الدهشة والعجب ، لدى القارىء .

هذه فقرة البداية لقصة « ربع ساعة قبل الحادية عشرة » . (اليدان فوق ربطة العنق . العينان ترتفعان إلى المتبقى من الشعر فوق الرأس . البياض . اتخذ قراره دون مقدمات . ودع الأولاد والأحفاد وأشاح لشريكة العمر . الخطوات أسرع من المتوقع لرجل يقترب من الإحالة على المعاش . اليد فوق أول تليفون يقابله . الحوار سريع :

- سأتأخر اليوم ساعتين .
- خيرا .. ليست هذه عادتك ؟
- تستطيع أن تتغيب اليوم .
- لا داعى لذلك . سأكون فى مكتبى قبل الحادية عشرة .
- نرجو ذلك .. إلى اللقاء .
- إلى اللقاء ...

تنفس فى ارتياح . مال على محل بيع الورود . خرج مبتسما وفى يده وردة كبيرة حمراء تأمل الزحام الذى ينتظره كل صباح . تخطى المنحنى وأصبح فى مواجهة البحر)[1] .

البداية هنا مختلفة عما قرأناه من قبل . الضوء مسلط على الحركة . لا على

---

(١) « بداية اللعبة » - الكتاب الذهبى - روز اليوسف - يناير ١٩٨٠ - ص ٣٦ .

الشخصية .. وإنما على العضو الذى تصدر عنه الحركة . والحركة مرسومة . « الكاميرا » تلتقط اليدين فى وضع محدد ، من حيث كونهما فوق ربطة العنق . تنتقل بسرعة إلى العينين وهما ترتفعان إلى بضع شعيرات متبقية فوق الرأس . وهى شعيرات بيضاء . وهذه ذات دلالة مقصودة . تأتى بعدئذ الحركة التالية : توديع الأولاد . والأحفاد . و« أشاح » بيده لشريكه العمر . حركة ذات معنى خاص مختلف . خطوات سريعة . ثم تتابع « الكاميرا » حركة اليد وهى فوق أول تليفون لنستمع إلى حوار سريع . ليس مهما معرفة الطرف الآخر . وإنما الأهم هو الاستماع إلى هذه الكلمات التلغرافية . سيناريو وحوار متقن . تتحول مهمة القارىء إزاءهما إلى متابعة كل ما يصدر من حركات متتالية ، والاستماع إلى كل ما يقال من كلمات خاطفة . العين ، والأذن ، تستمتعان معا . وفى قصة (عندما نفرح)[1] تتحرك « الكاميرا » حركة سريعة لتقدم أكثر من صورة حية فى مكان واحد . (السلالم مغسولة بالسمن البلدى ورائحة الأكل عاصفة تأتى من شقة بعد شقة ، وطفل على كل سلمة ، وزغرودة ما بين الكلمة والكلمة ، وكراسى طالعة وأطباق نازلة ، ومدخل واحد للسطوح والنصبة ، وراقصة تتلوى بالوسط والكلمات ، وملح وشربات ، ودور سجاير ودور أحضان ، عروسة سابحة فى بحر من العرق ، وفتيات صغيرات بالأحمر والأبيض ، وعجائز بالمشمور والعريان ، وشبان ، وميكرفون صوته لآخر الحى . قلنا : مبروك . قالوا : البوفية قلنا : ألف مبروك . قالوا : ضرورى البوفيه . صف والثانى وجلسنا ، لا أحد ينظر ناحية العروس أو ناحية التخت . كلام .. كلام .. كلام ، ثم صوت صرخات وعراك على السلم ، مالت الرءوس وتعالت الهمسات ، وقالت واحدة كأنثى الفيل : ضرورى أبو شفة ده فتوة الحتة .. وعايز يكون أول واحد يدخل البوفيه) .

ويطول بنا الأمر لو أننا وقفنا عند كل بداياته الفنية .. وكيف أنه كان يقدم تجربة جديدة فى كل قصة قصيرة . والأهمية التى يوليها للبداية هنا لا تنبع من حرصه على أن تكون ممهدة للموضوع ، ولكنها تأتى من إيمانه بأن يكون « الشكل » محكما . وهى أهم لبنة من لبنات البناء المتماسك . وثمة شواهد أخرى نلمس فيها التنوع ، والإتقان . فى قصص : « الشجرة » ، « الموت ضحكا » ، « عزة .. والموضوع الصعب » ، « العبيد يبحون الشمس » (ولا فى الحواديت) . وفى قصص : « اللمبة حمراء » ، « إمرأة أخرى » و« ليلة شتاء » (لوكاندات كلوت بك) . و« ساعة الحائط » و« للبيع فى

---

(١) المصدر السابق – ص ٧٢ .

مدينة لوكسمبورج » و« اغتصاب » و« النجدة » و« حلاوة » ، « بداية اللعبة » (بداية اللعبة) .

ولعل سعيه الدائم من أجل « شكل » بالغ الدقة والإحكام ، جعله يتلافى كل جوانب الضعف الفنى التى لوحظت عند غيره من الكتاب ، والتى أصابت قصصه القصيرة الأولى . فلا استطرادات . ولا تفاصيل فى عملية الإنشاء . ولا شخصيات ثانوية ، مهما كان دورها ، ولا خطابية . لذا كانت نهاية بحثه وتجاربه متمثلة فى هذه القصص القصار جدا والتى لا تتجاوز الصفحة ونصف الصفحة من القطع المتوسط . وقد غدا هذا « الشكل » سمة تميز قصص عبد الفتاح رزق .

ومجموعته (بداية اللعبة) ١٩٨٠ ، تضم قصصه القصيرة التى لا تخرج عن هذا « الشكل » الذى التزمه مؤخرا . وإن كنا نظفر ببدايات متفرقة له فى قصص « حكاية تحدث كل يوم » و« عود كبريت » و« المهرج » .

وفى قصته « الموت ضحكا » تجتمع عناصر متنوعة . منها الآنية ، بمعنى أن يقدم « الحدث » على أنه يحدث « الآن » ، وتحريك الشخصية حركة درامية ، لكى يجذبنا إلى اللحظة ويضعنا فى الموقف ، ويضفى حيوية وحرارة على جو القصة . وعنصر التشويق الذى يشدنا شدا إلى مواصلة القراءة . واستخدام « الحلم » كوسيلة للمقارنة بين الواقع والأمل ، بين ما هو كائن فعلا وبين ما ينبغى أن يكون أملا . بل إن مهرة الكاتب جعلته يبدأ بصورة « الحلم » وكأنه حدث واقعى يجرى أمام عيوننا .

(آخر الليل ، وأنا عائد إلى بيتى سيرا على الأقدام ، وعند ناصية مظلمة أسمع من ينادينى فى همس : « بس » . وتتوقف خطواتى ، والتفت فى دهشة ناحية مصدر الصوت ، وفى صعوبة أتبين سيدة عجوزا متشحة بالسواد .. متسولة .. ليس هناك شك فى ذلك .. وأهم بأن أواصل السير من جديد ولسانى يتمتم بكلمات لابد أنها لم تسمعها ولكنها تتقدم ناحيتى بصورة أفزعتنى ويدها ممدودة أمامها وفيها حقيبة جلدية صغيرة ، لونها بنى ومربعة . ثم تقول فى نبرات لم أتعود سماعها من قبل : « خذ الشنطة دى . فيها أربع تلاف جنيه !. » شىء غريب ! وأتراجع على الفور فى دهشة شديدة وفى خوف أيضا . ثم أقول فى اضطراب : « ياستى انتى عايزه إيه ؟! اربع تلاف جنيه ، ليه ؟! . واشمعنى أنا .. أعمل بيهم ايه ؟! »)[1] .

---

(١) « ولا فى الحواديت » - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ - ص ١٨ .

رغم أنه يحكى على لسانه . كما لو كان هو البطل والراوى . فإنا لا نشعر بذلك وكأنه بعيد عن الإسهام فى « الحديث » بشىء ، وفى « الرواية » بدور . وهو لا يستعين بالأفعال الدالة على الماضى . لكنه يستخدم أفعال المضارعة ، لأنه يريد لنا معايشة « الفعل » وهو يقع « الآن » لنتابعه ، ولنعيش خطواته ومراحله . « أسمع » ، « تتوقف » ، « ألتفت » ، « أتبين » ، « أهم » ، « تتقدم » ، « أتراجع » ، « أقول » ، « أفتح » ، « تطوف » ، « ينشرخ السكون عن ضجيج سيارتين تتسابقان فى سرعة مذهلة » .

وعندما يقطع حركة الآن ، فإنما ليرتد إلى الماضى القريب جدا ، والمتصل اتصالا وثيقا باللحظة الحاضرة . رأى الطب فى الصداع الذى يسببُ أرقا ، ولا يكون ذلك إلا فى الأسبوع الأخير من كل شهر . حين ينصب التفكير فى مسائل مالية . وهنا يظهر « الحلم » . وهو حلم قريب جدا من الواقع الذى يدفع إليه . حلم الجوعان كما يقول علماء النفس . حلم إنسان محدود الدخل ، ينتهى راتبه الشهرى الثابت مع الأيام الأولى من بداية الشهر .

لم يأت « الحلم » جزافا ، وكأنه شىء يوتوبى بعيد التحقيق .. وإنما جاء فى الوقت المناسب وكأنه جزء من أحلام اليقظة التى تحدث إبان الصحو . لذا فإن الكاتب بدأ به قصته ، وهيأ له من الأدوات والوسائل ، ما جعله قريبا من الواقع ، قابلا للتصديق وكأنه هو البطل الوحيد فى القصة .

وهكذا يكون « الحلم » ، و« الارتداد » ، و« الحديث النفسى » الداخلى للشخصية ، فى قصص عبد الفتاح رزق . الابن يشتاق لرؤية أبيه ، وهو واقف أمام المرآة يحلق ذقنه . فتظهر صورة الوالد ، وبالذات ، الشعيرات البيضاء فى منبت الذقن . ليتذكر الابن موقعه الحالى ودور والده فيه ، وما يرتبط بهذا الدور من مواقف حرجة تحملها الأب ، فى سبيل هذا الإبن على وجه التحديد . وهنا يكون « القطع » والارتداد إلى الماضى حيث تركز الأضواء فى نقطة شديدة اللصوق بالحاضر ، وباللحظة المختارة فقط .[1] .

و« الحوار » فى قصص عبد الفتاح رزق عنصر أساسى . لأنه يعتمد على درامية الصورة أو المشهد أو الموقف . وهو لا يريد للشخصية أن تقف جامدة . ولا للمشهد أن يبقى ثابتا ساكنا لا حياة فيه . عندئذ يكون الحوار وسيلة من وسائل التحريك

---

(١) انظر قصة « شعيرات بيضاء فى منبت الذقن » . نفس المصدر السابق – ص ١٠٥ .

والإحياء . ثم إن الحوار عادة ما يكون بين أطراف تتباين وجهات نظرها وتختلف . بمعنى أنه يساعد على إثارة عوامل الصراع ، والكشف عن الدوافع الخفية إليه . وقلما يتوسل به كأداة لإضفاء جو واحد ، ولسريان نغمة واحدة أو لحن واحد .

ويتخذ « الحوار » فى قصصة شكله المعروف . بحيث لا تخطئه عين القارىء . لكنه فى قصص أخرى ، نجده وقد تسلل عبر السرد ، دون أن يسبق بما يشير إليه . وكأنه جزء من أسلوب الوصف العام . كما رأينا ذلك فى قصص « غالى يابوى » و« ولا فى الحواديت » و« السقوط » و « ليلة الفأر » .

وعندما يكون الكاتب مشغولا ومهموما بعملية البناء والصقل وجدل عناصر القصة بعضها بالبعض ، فإن الفرصة لا تتاح للحوار بالقدر الكافى : « رجال بلا عيون » ، « الذبابة والقناع » ، « النجدة » ، « الحلم الأبيض » التى تكاد تكون قصيدة شعر .

ولنا أن نتوقع أن يكون للرمز وجود مستقر فى هذا النتاج الذى يحتل فيه « الشكل » مكانة سامية . وما دام الكاتب يجهد من أجل التركيب ، والبناء ، فإنه - لابد - يفعل نفس الشيء إذا ما أراد الاستعانة بالرمز . وقد أشرنا إلى أن الرمز يبدأ بالعنوان . وعندما يختار الكاتب العنوان على هذه الصورة ، فإنما ليلمح إلى أن قصته منذ البداية حتى النهاية سوف تكون رمزية . فإما أن تكون القصة كلها رمزية وإما ألا تكون . فهو يخلق عالما رمزيا ، وليس شخصية أو حدثا أو جزئية أو فكرة . ولجوءه للرمز نابع من حرصة على الإمتاع ، وشعوره هو بالمتعة الخاصة وهو يشكل هذا العالم . يجد الدليل على ذلك فى قصص : « البحر لا شاطىء له » ، « إنسان » ، « العبيد ذبحوا الشمس » ضمن مجموعة (ولا فى الحواديت) وقصص : « الكلب ينفخ المزمار » ، « رجال بلا عيون » ، « عندما تولد الرياح » ضمن مجموعة (لوكاندات كلوت بك) .

وتبقى ملاحظة أخيره . تلك هى أنه رغم حرصه البالغ على أن يكون كل شىء محكما فى عالمه القصصى الخاص ، فإنه نرى أن عنوان مجموعته المسماة (لوكاندات كلوت بك) لا يتفق والمناخ الذى يسود قصص هذه المجموعة . ولعله اختير - فقط - لكونه عنوان أطول قصصها وأقربها إلى الواقع الخارجى . فى حين إن عنوان (ولا فى الحواديث) جاء أكثر دقة وانسجاما مع القصص التى تضمها هذه المجموعة . كذلك الحال بالنظر إلى عنوان (باب ١٤) ثم (بداية اللعبة) . وهى ملاحظة كان ينبغى ألا تفلت منه ، مادام قد احتفل بالشكل والبناء وبالتركيب ، كل ذلك الاحتفال الكبير .

تلك كانت الأسس التى استند إليها عبد الفتاح رزق فيما كتبه من قصص قصار

وهى التى ميزّته عن رفاقه من كتاب هذه الحلقة ، الذين بدأوا معه . وهى التى مازالت تحكم رؤيته الفنية حتى الآن . بمعنى أنه لم يكن من الممكن أن يغير جلده وأن ينقلب على عقبيه هكذا بعد تلك المجموعات التى حددت ملامحه الفنية ، وسماته الخاصة .

دليلنا على ذلك أنه أصدر بعد مجموعة (بداية اللعبة) - الكتاب الذهبى - روز اليوسف ١٩٨٠ ، خمس مجموعات أخرى . هى : (النورس ؛ ١٩٨١ . (الراقص) ١٩٨٦ . (الملكة والحزن فوق الرصيف) ١٩٨٧ . (هرقل العبيط) ١٩٨٨ . (كومبارس) ١٩٨٩ . والباحث المدقق فى هذه المجموعات وفيم ضمته من قصص قصار ، سوف يفاجأ بأنها تسير فى نفس الخط ، الذى وقفنا عنده طويلاً ، وأن محاولات الخروج عنه تبدو غائمة ، وضعيفه ، لا تكاد تذكر . بل إن التأمل الهادئ ، الموضوعى قد يكشف عن أن هذه المجموعات - فى الأغلب الأعم - جمعت نماذج مما سبق له أن نشر هنا وهناك وهنالك ؛ وفى مجموعات سابقة .

نأخذ - على سبيل المثال - آخر مجموعاته القصصية وهى (كومبارس) ١٩٨٩ . نجد أن بها أربعا وعشرين قصة قصيرة . سبق للكاتب أن نشرها جميعا فى ثلاث مجموعات ، تحتل مجموعة (ع الربابة يازمن) ١٩٦٥ أكبر نصيب . ثم (هرقل العبيط) ١٩٨٨ التى سبقتها بعام واحد ، تحتل المرتبة الثانية . ثم (النورس) ١٩٨١ ، المرتبة الثالثة ولنقترب أكثر من القصص ذاتها :

قصة « الإيشارب » ، « شقة ١٩ » ، « كان اسمى فطومة » ، « زجاجة فارغة » ، « وعلى الأرض السلام » ، « ع الربابة يازمن » ، « الخنيقة » ، « ضحك حتى النهاية » ، « الأتوبيس » « البئر » ، « القضبان » ، « أهداف تافهة » ، « الحلم الأبيض » . ثلاث عشرة قصة قصيرة من قصص مجموعة (ع الربابة يازمن الصادرة فى ١٩٦٥ ، التى درسناها ووقفنا عند بعضها ؛ دون الإشارة من قريب أو من بعيد إلى ذلك ، والقصص موجودة بنفس العنوان ، وفقر البداية ، والنهاية ، والفاصلة ، وعلامات التعجب ، والاستفهام ، والنقاط .

أمّا قصص : « الحياة بالحياة » و« الذى أدرك السراب » ، « أو .. ولكن » ، « محمد على وصل » ، « الفرسان » ، « غناء » ، « تذكرة ذهاب » ، « هرقل العبيط » ، فإنها موجودة فى مجموعة (هرقل العبيط) الصادرة فى ١٩٨٨ .

وتبقى قصص : « كومبارس » ، و« آخر كلمات نوال » تجدها ضمن مجموعة (النورس) ١٩٨١ . وثمة قصة بعنوان : « ساعة الحائط » منشورة فى مجلة « الإذاعة

والتليفزيون » العدد ١٣٧١ الصادر بتاريخ ٢٤ يونيو ١٩٦١ : صفحة رقم ١٦ . الفارق بين التاريخين ثمانى عشرة سنة !.

هل تدرس هذه القصص من خلال (كومبارس) ١٩٨٩ باعتبارها جديدة تماما ؛ فى حين إنها درست من قبل فى إطارها الزمانى ، وفى ضوء ما أنتجه أبناء جيله من الكتاب الذين بدأوا الكتابة فى الخمسينات . ومنهم من هو مستمر فى الكتابة حتى التسعينيات ؟! لكن قصصهم المتأخرة صدوراً تعيد نفسها دون تغيير أو تعديل أو تبديل . أم إن المطلوب هو تزييف للتاريخ القريب ، وللواقع الآنى المعاصر ؟! إن الموضوعية ، والبحث العلمى الجاد المسئول هما اللذان يتحكمان فى التقويم والحكم . والحقيقة المجردة وحدها هى التى تتكلم !.

وثمة مثال آخر نضربه من القصص التى جمعت فى مجموعة (النورس) ١٩٨١ .

يلاحظ أن قصص : « أسطورة الحب والذهب » و« العبيد ذبحوا الشمس » و« إنسان » والسقوط » لا على سبيل الحصر ، ولكن فقط للتمثيل ، نشرت من قبل فى مجموعة (ولا فى الحواديت) الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ . أى قبل صدور (النورس) بعشر سنوات وهى المجموعة التى وقفنا عند بعضها قصصها .

ونك لواجد أيضا أن قصتى : « ليلة شتاء ! » ، « اللمبة الحمراء » موجودتان فى مجموعة (لوكاندات كلوت بك) ١٩٧٣ - الكتاب الذهبى - روز اليوسف .

وإن قصص : « كومبارس و« البئر » و« آخر كلمات نوال » نشرت بعدئذ فى (كومبارس) بعد ثمانى عشرة سنة ، وهكذا .

بعدئذ إذا ما حاولنا التفتيش عن الجديد المبتكر الذى يضيف إلى الملامح السابقة شيئا ؛ فإنا لن نظفر بهذا الشىء . فقارىء قصته « متتالية الصمت والكلمات » - يجد أنه إزاء ثلاث صور متقاطعة ؛ منفصلة بعضها عن بعض . ونتساءل عما يريد الكاتب أن يقوله ؟! اللقطات فى حد ذاتها ذكية الصياغة ، عن الحمل ، والتوهان ، والجثة ؛ لكن ماذا تقول ؟ إنه نفس الأمر السابق .

وتبدأ قصة « كنا نتطلع معًا إلى النهر » بداية أسلوبية جميلة أقرب إلى الشعر : (هالة السواد فوق الرأس يدب فيها بياض الشمس شعاعًا بعد شعاع . ظلام الليل ليس هو المصير المحتوم . النهار هو أعظم صديق فى العالم . انهضى فأنت صبية البشرة ملساء كملمس الخوخة . العينان متسعتان تحتويان كل ما يبوح به العالم أو لا يبوح . الأنف

مثل النبقة تتلاحق أنفاسه على استحياء . الغم أغرودة تقول نعم .. نعم .. أمَّا القوام فها هى استداراته تتحدى كل ضوء .. وأنا .. وأنا عاشق للحياة .. والحياة صبية لا تكبر أبدا .. نحن نكبر وهى لا تكبر . فى البداية كنت أريد وأستطيع .. ثم أصبحت أريد وأحاول .. ثم استسلمت عندما أصبحت أريد ولا أستطيع .. قالت لى الصبية وهى تشدنى إلى إغوائها : - ماذا يمنعك ؟ قلت متمردًا على الخجل : سأكون لك بالأمس !.

سعدت بأنها ظلت تضحك وتضحك . قالت وهى فاهمة أنها لم تفهم . ملعونة لعبة الزمن . بالأمس كنت أنا وكانت هى الصبية . واليوم هى الصبية وأنا بكل وجودى ليس لى وجود) ١٧ . مجموعة (النورس) .

ما علاقة هذه المقدمة بالقصة ؟ بالواقع ؛ بالموضوع ؛ بالموقف الذى تريد أن تنقله ؛ بالفكرة التى تريد أن تمهد لها أو تتضمنها ؟! إنها منفصلة ؛ ولا تضيف شيئا !.

معنى هذا أن السمات التى حددناها مازالت ماثلة دون إضافة ، رغم صدور خمس مجموعات ظُن أنها جديدة ولكنها قديمة قديمة . وزعم كاتبها أنها تضيف وتجدد ؛ والحقيقة أنها لا هذا ولا ذاك . بل إنها تؤكد وتثبت ما سبق أن أشرنا إليه !.

* * *

هناك عدد كبير ممَّن ينتسبون إلى كتَّاب هذه الحلقة . بعضهم توقف عن الكتابة مع بداية الستينيات . وبعضهم يمارس الكتابة حتى الآن على استحياء شديد . وبعضهم يكتفى بإعادة ما نشره فى الخمسينيات تأكيدا لوجوده . ونحن سوف نشير إلى نماذج أخرى حتى تكتمل الصورة ؛ وحتى لا يكون حكمنا على هذا العدد الكبير جدًا ، من خلال آحاد فقط .

ونحن لا نتعسف فى الحكم على كتاب هذه الحلقة . ولا نقيس بمعايير النقد هذه الأيام ، ولا فى ضوء ما وصلت إليه القصة القصيرة من تطور فى الشكل والمضمون . ولكنَّا نتعامل مع النص القصصى الخاص بهؤلاء بمقياس أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات . ومع ذلك فإن هذا المقياس قد لا يكون فى صالح بعض القصص أو أغلبها . وربما ينتهى إلى نتيجة مؤداها أن كثيرا منها لا يصمد أمام المقارنة بما كتبه محمود البدوى ويحيى حقى وسعد مكاوى وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس ؛ الذى يعتبر من ذات جيل كتاب الحلقة المفقودة فى القصة القصيرة المصرية . كذلك الحال بالمقارنة مع يوسف الشارونى ويسرى أحمد .

٨ - كتب بدر نشأت عدداً من القصص ضمتها مجموعتان هما : « مساء الخير

ياجدعان » ١٩٥٦ ، و« حلم ليلة تعب » ١٩٦٢ . وقد قام بتجربة تعد وحيدة وفريدة فى القصة القصيرة . إذ إنه يقوم بحكاية القصة من أولها إلى آخرها باللهجة العامية : الحوار ، السرد ، رسم ملامح الشخصية ، الحدث ، الحديث النفسى للشخصية . وهو ينتقى كلماته ، وعباراته ؛ بشكل لا صناعة فيه ولا تزيد . وشخصياته منتقاة من الواقع الاجتماعى المصرى . وهى شخصيات فقيرة كادحة فى الريف المصرى .

ولست أدرى لماذا انقطع أو لماذا توقف عن الكتابة ؟! إذ إنه لو استمر يكتب حتى الآن . لكان له شأن كبير ؛ ولأجاد وطور فى أدواته الفنية ، وفى أسلوب المعالجة ، وفى أفكاره .

الشخصيات فى قصصه حية . وصدق الواقع واضح . والمناخ الذى يتنفسه أهل الريف فى الحارة المصرية بكل ما تتسم به من ملامح وعبق . لا يكثر من التفاصيل . القصة عنده قصيرة فعلاً . تحتفظ بوحدة الموقف ، والحدث ، والشخصية .

« فرح عبد السميع وانبسط .. فتت العربية بين العمال .. ولمَّا مرت من قدامه فضل عبد السميع يزاحم لغاية ما طلع فى الأول .. وجاءت عينه فى عين توفيق فابتسم عبد السميع وهز دماغه بفرح كبير .. ولكن توفيق كان مكشرًا يبص على العمال بدون اهتمام .. وجاب السَّواق مارشدير حين دخل الحوش .. وركن العربية فى الضل ونزل يفتح له الباب » ص ٨ حلم ليلة تعب .

« وفضل عبد السميع يفكر .. ياترى عرفنى والا لأ .. لكن هو بص لى قوى وحقق فى وشى .. يمكن مارضاش يكلمنى وسط العمال .. لأ لازم ماعرفنيش .. لو كان عرفنى كان نده على وكلمنى على طول .. وجاء على بال عبد السميع إنه يدخل يقابله .. ويقول له إنه عاطل من سبع شهور .. وإنه محتاج للشغل .. وإنه قد تزوج وعنده الآن ولدان أكبرهم اسمه حسن وعمره أربع سنين .. وأنه مبسوط والحمد لله .. لولا قلة الشغل .. لكن عبد السميع رجع قال لأ .. يمكن شافنى وعمل نفسه ما يعرفنيش .. ويمكن لو دخلت يقابلنى ببرود أو يقول لى كلمة وحشة ..» .

هذا حديث نفسى للشخصية ؛ يكشف عن علاقتها ، وظروفها ، وحالتها الاقتصادية والاجتماعية . حيث يكون ثمة جو نفسى واحد . ومكان محدد بلا تفاصيل .. وحركة خارجية تساعد على التطور بالموقف .. وصراع داخلى يعتمل فى أعماق الشخصية .. وثمة حدث خارجى واحد له انعكاساته الداخلية .. وكلمات النهاية تتضافر مع بدايتها .

إنها تذكرنا برواية (قنطرة الذى كفر) للدكتور مشرفة .

وبدايات قصة « حلم ليلة تعب » موفقة إلى أبعد حد : (خد .. روح .. جيب .. هات .. وطول النهار شخط ونظر وإمارة .. ليه ..؟ خدام ؟ بواب ؟ عبد ؟ الله يلعن دى لقمة عيش اللى بتذل بنى آدم .. سبع ساعات رايح جاى .. رايح جاى .. لا الزباين عايزه تخلص ولا الدكتور عايز ينزل .. عيشة أيه دى .. اتفوه) ١٦ .

يختار الكاتب لحظة فى حياة محمدين ؛ بعد أن يهده التعب ؛ ويذهب لينام إلى جوار امرأته ، فتحدثه عن أن ابنته « نفيسه » قد بلغت الثالثة عشرة من عمرها ؛ وأنه ينبغى أن يستعد لجهازها . فما أن يعرف ذلك حتى يهدد بمنعها من الذهاب إلى المدرسة مادامت قد كبرتٍ . غير أن الأم – رغم بساطتها ومستواها العادى ثقافيًا واجتماعياً – ترفض ذلك إيمانًا بالتقدم ، وتشبثاً بضرورة تحسين مستوى البنت الوحيدة .

(ألاَّ تقعد فى البيت دى .. ليه ! هى عملت إيه ! ماتكملش تعليمها ليه ! دى حتى البنت شاطرة وغاوية علم وطالعة الثانية على الفصل .. بنت واحدة .. بنت ماعندناش غيرها .. ما نرضاش نعلمها .. لأ يامحمدين .. هو سلامه العسكرى أحسن مِنّنا .. اللى خلفته كلها بنات وبيروحوا المدارس !) ١٨ .

ويضيق محمدين بحياته .. بدأ يتمرد . بدأ يفكر فى وسيلة أخرى للرزق (كده ايه ياشيخه .. اللى رازق غيرنا يرزقنا .. عمّال أموت نفسى وأحرق فى دمى .. لا بحمد ولا بجميل .. مش نايبنى إلا الشتيمة وطولة اللسان والشخط والنطر .. داأنا اسرح بلمون .. أمشى بعربية خضار .. ولا المرمطة والبهدلة اللى أنا فيها دى) ٢٢ .

وعندما يهتدى إلى هذا الحل لتغيير عمله ، ونمط حياته ، وعلاقاته ، يصرخ فى زوجته «نفيسة » ص ٢٣ (اسمعى .. تبقى تصحى البنت كُمان شوية عشان تروح المدرسة .. وشد محمدين الباب ونزل جريا على السلم) الانتصار للعمل ، الحلم النابع من واقع الحياة .. حلم واقعى .. فرضته طبيعة الظروف القاسية .. ونزل السلم .

ونظرة فى عناوين بعض القصص يتبين لنا كيف أنها مستمدة من الحياة والواقع : أصحاب – إلّا دى – الأوسطى سيد – جواب – والله العظيم – سلمون – قل أعوذو – ونامت أم أحمد .

والمدخل إلى قصة « الا .. دى » يأتى على هذا النحو البسيط (من صبيحة ربنا لغاية نص الليل . تفضل مبولة ميدان الفلكى مفتوحة مزحومة مثل خلية نحل .. كلها حركة وزيطة ودوشة .. كلام ناس ووش سيفونات وضبط ابواب .. ناس كثيرون .. أفندية وعمال وفعلة .. كمسارية وسريحة وتلامذة يدخلون ويطلعون فى كل وقت .. ولا يلتفت

أحد لعم أبو زيد الأسمر النحيف المحني طول النهار على كرسى خشب فى آخر المبولة .. كمسمار متنى .. من عشر سنين وعم أبو زيد ينتقل من حى لحى .. يحرس المراحيض وينضفها .. وفى آخر كل ليلة .. بعد ما تتسطب الترومايات ويهدأ الميدان والساعة تدخل على الثانية بعد نص الليل .. يمر عم أبو زيد على الأبواب ويخبط عليها واحدا ورا واحد .. ويدلق الميه على البلاط وينزل عليه بالمقشة .. ويمسح الأبواب والحيطان ويقش الميه على البلابيع .. وبعد ما يقفل الباب البرانى بالجنزير ويفرش لنفسه فى الركن ويطمئن على كل شىء .. يطفى النور وينام) ١١٥ .

هذه قصة قصيرة تامة .. شخصية محورية .. مكان محدد . معاناة يومية دائمة . انتقاء لشخصية لا يلتفت إليها أبدًا فى الأعمال القصصية . حركة الواقع الخارجى . انتظار للحظة الراحة - الحلم ، مع نهاية الليل ؛ حتى منتصفه ؛ استشرافًا لصبيحة اليوم التالى .

٩ - أول مجموعة قصصية أصدرها أحمد نوح كانت (صبحية مباركة) عن دار النشر المصرية ١٩٥٩ . وهى متأثرة بالتيار الواقعى . شخصياتها من تلك الطبقة التى انحاز لها الكتاب بعد الثورة ، والتى جاءت كما لوكان يكرر بعضها بعضًا . وحوارها عامى صريح . لم يستطع الانفلات من أسر التيار الواقعى الاشتراكى الذى طغى وهيمن على قصص تلك الفترة . كما أن اختيار عناوين القصص جاء دالاً ومعبرًا عن الشخصية المحورية . دون تجديد أو ابتكار : آمنة - شربات - رجل صغير - شاعر الغبرة - ليلة شتا .

ونلاحظ أن بعض القصص يطول إلى حد يفوق ما تستلزمه طبيعة القصة القصيرة ؛ فقصة « هالشعب مايموت » تقع فى اثنتين وأربعين صفحة . وقصة « شاعر الغبرا » فى واحد وثلاثين صفحة . و« الشىء الآخر » فى أربع عشرة صفحة .

وفى محاولته التمسك بالواقعية نلاحظ أنه فى قصة « هالشعب مابيموت » لجأ إلى من حول له الحوار إلى العامية اللبنانية . وأهداها إلى القصاص السورى سعيد محيى الدين « الذى ساهم بمجهود طيب فى تقريب الحوار إلى اللهجة العامية اللبنانية » ٧٧ . وكأن الأمر يقتضى أن يكتب الحوار باللغة العربية الفصحى لولا تشبثه بأهداب الواقعية .

وبعد أكثر من ربع قرن ، وفى ١٩٨٦ أصدر أحمد نوح مجموعته القصصية الثانية (الوشم والدفوف) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب . وهو وإن كان قد عالج مشكلة طول القصص ؛ فإنه ظل محتفظًا بعالمه ، وشخصياته ، مضيفاً إليهما جو المرح والضحك

حيناً . أما فيما يتصل بلغة الحوار ، فإنه خلط فيه بين العربية الفصحى والعامية .. وكان حواره السابق يجرى على نسقٍ واحد هو اللهجة العامية . أمَّا لغة السرد فإنها صحيحة التركيب ، والبناء ، ناصعة .

(صرخت : – زوجى ؟ يانصيبتى ، ماله ، مات ؟ يادهوتى .

وفقعت بالصوت الحيانى :

– لا تنزعجى ياست هانم .

– ليس ميتا والله .

– بل مسخسخ .

– مغمى عليه فقط .

– ها هو يتحرك ، أنظرى .

– ها هو يتنفس .

– يتنفس ؟ يا دهوتى !.

وفقعت مرة أخرى بالصوت الحيانى) ١٤٢ .

١٠ – انعكست كل مبادىء وتعاليم الواقعية الاشتراكية فى القصص التى كتبها فهمى حسين . إذ إنه حاكاها وقلدها بحذافيرها . فتسللت إلى قصصه كل السلبيات التى أخذت على القصص التى التزمت بهذا التيار . ولعل أهمها أنها لم تلتفت إلى تقنيات القصة القصيرة والأسس البنائية لها . وطبعى أن المناخ الفكرى والسياسى والاقتصادى والاجتماعى كان يسمح بمثل هذا اللون من الكتابة . لكنه – فى ذات الوقت – لم يكن يبيح المباسرة والخطابية والخلط فى السرد ، أو فى الحوار ، والشخصية النمطية المكررة . أو النخصية الجوفاء التى لا تتنفس ما يتنفسه الأحياء .

صدرت له ثلاث مجموعات قصصية : « علاقة بسيطة » و« أصل السبب » سنة ١٩٦٧ و« حكاية بسيطة ليست غريبة ما غريب الا النسيطان » مايو ١٩٧٣ . وقد ضمت المجموعة الأولى قصصاً مما سبق له نشره فى صحف ومجلات متنوعة خلال سنوات ١٩٥٦/ ١٩٥٧ / ١٩٥٨ . مىل السعب ١٩٥٦ ، والمساء ١٩٥٧ ، والمصرى ١٩٥٣ ، ١٩٥٤ ، والغد ١٩٥٩ .

عناوين قصصه لا عناء فيها ؛ ولا ابتكار : الواد سماعين – مشكلة عبد العال – الأسطي خضرى – الجايات أحسن – نهاية الكلب مسعود – سىء يغنظ – حتى أرض – تركة أبو عيسى – الجماعة وضعم – شجرة النبق – حكايه سلبى – الحذاء .

وشخصية الكاتب تفرض نفسها على القصة من أولها إلى آخرها . كما تروى القصة بضمير المتكلم . ولا وجود للراوى المحايد . وإهداء قصصه هو نفس الأهد ء الذى طالعنا فى صدر عدد كبير من المجموعات القصصية الصادرة فى أوائل الخمسينات وعند من استمر فى الكتابة - منهم - بعدها : (إلى الذين اختلط عرقهم بالتراب ليصنعوا مستقبل حياتنا) .

ذلك أن قصصة جميعا تصور حياة الفلاحين ، فيما عدا قصتين أو ثلاثا ؛ أبطالها قادمون من الريف أيضا . صلة الكاتب بالقرية ؛ وبالفلاح البسيط ؛ لا تنقطع . كما يتبدى ذلك من خلال النص القصصى ذاته .

وهو يضع فى أفواه شخصياته أفكاره ، ويتحدثون بلسانه ، وليس بلسانهم هم أو بلغتهم هم ، فلا العامل الزراعى ، ولا الصبى الصغير ، ولا الفلاح المغمور ، ولا عامل التليفون ، ولا ساعى البريد ، ولا عمال التراحيل ، أو الخفراء ، أو الأطفال ، يفكرون لأنفسهم وإنما يفكر لهم الكاتب . وحتى أسماء الأشخاص ، والأهاجى ، والألفاظ ، مصنوعة ، ومنقولة عن قصص أخرى تنحو هذا النحو . ليست منتزعة من الواقع . كلماته العامية التى يبثها فى ثنايا السرد ليست لها دلالة خاصة تتيح لها ذلك . ومن ثم فإنها تفسد تكوينه ، وتنتقص من قيمة العمل الفنى .

لذلك كان توجيه كلمة أحمد رشدى صالح فى تقديمه لتلك المجموعة ، منبهاً إلى سلبيات واضحة (.. أما المسئولية التى ينبغى لهذا الجيل من الأدباء أن ينهضوا إليها فمسئولية التجويد والمتابعة الجادة) ٢٣ .

مثال من أسلوبه الخطابى المباشر ، فى قصة « تركة أبى عيسى » : (قلت لك : يا أبا عيسى ترو وفكر قليلا وحاول أن تعتذر للمدير عن قبول العمودية فلعله يقبل .. إيه يا أبا عيسى .. يا للذكرى .. ولولا شيخوختى .. لقد غادرتنا يومها على وجنتيك دموع ، وفى عينيك بريق ... وكان الغد يا أبا عيسى ... وأوفد المدير ياوره وتلة من الجنود حمر الوجوه وسألوا عن أبى عيسى .. وكان الغد يا أبا عيسى وراح جمع منا إلى حيث المدير وسألنا عن الأم فأجاب : لن يتسلمها غير أبى عيسى .. ومرت سهور ولم تعد يا أبا عيسى .. وأعوام مضت يا أبا عيسى ولم تعد .. وكان يوم عيد منذ حوالى عشر سنين .. ومرت أيام يا أبا عيسى وانتقيت امرأة من بنات الأربعين وتزوجت منها وبعت فدانك وأنشأت المسجد الصغير الذى صلينا فيه بالأمس على جنمانك .. إيه يا أبا عيسى .. لا تعجب .. إن كنت فى قبرك قد تعجب فالحياة هكذا .. ولولا شيخوختى يا أبا عيسى

لكنت رقصت أمام مشهدك .. وعلى كل فهذه قصتك .. إلى قريتى وقريتك أهديها .. وسلام على « كل » أبى عيسى مات أو لم يمت) ١٥٦ .

تلك كانت مقتطفات من القصة التى تقع فى ست عشرة صفحة .

وقصته « الحساب » مباشرة جدا « مهداة إلى الذين حققوا الإصلاح الزراعى » ٨٣ .

أمَّا قصة « الناطح رأسه فى الحيط » من مجموعة (أصل السبب) فإنها تبدأ هكذا : (أنا قلت لهذه البلد النجسة أن تسمع كلامى ؛ أنا كنت دائما محذرهم من كل ما يحدث اليوم لهم ، أنا زهقت والله من هؤلاء الناس ، أنا سأفعل ما يتراءى لى ، فأنا أعرف مالا يعرفون وأنا أقدر على مالا يقدرون وأنا أحمل همهم أكثر منهم أنفسهم وأنا ... أنا أقول إن الجمعية التعاونية كلها لصوص ، وعندما أقول هذا فأنا أعنى ما أقول ، وأعرف جيدًا وأكيد لماذا وعلى أي أساس أقوله .. ماذا كنت أقول ؟ آه ... قالت لى إنى هنا كأخيها .. ماذا كنت أقول ؟ آه ... حكاية الست حكمت لقد طلبت منى يومًا وهذا كلام بينى وبينكم ، طلبت منى أن أخلى لها حجرة فى دوارنا . ماذا كنت أقول ؟ آه ... الست حكمت المدرسة .. يوم أن أختفى ابنها سمير من الذى عاد به إليها .. ماذا كنت أقول؟ آه ... اشرب القهوة يا عبدالسلام ، خذ قدحًا آخر الخير كثير .. أنا أقول كلاما له وزن يا عبدالستار أفندى . والكلام هناك كلمة تزن رطلًا .. وهناك أيضًا مائة كلمة تزن نفس المقدار .. أريد أن أقول إنى أنا اشفق على الست حكمت .. اسمعوا ياجماعة أنا زهقت .. زهقت .. وها أنتم كلكم متنورون وملء هدومكم . فهل يستطيع أحد منكم أن يدلنى ماذا أفعل .. آه أنا أدلكم .. ولكن ماذا كنت أقول ... آه ... الست حكمت) ٦٣/٦٥/٦٦/٦٨/٦٩ .

وبعد أن يروى لنا حكايات طويلة فى قصته « الجايات أحسن » فى عشرين صفحة ينتهى إلى القول : (... والحق أنى لست أستطيع ، أن أستطرد بحياة مرسى وعيوشة والعيال لأنها ، أى الحياة ، تستطرد بنا جميعا .. وأنا لست أخط المصير فهم يعيشون وأنا أعيش .. غير أنهم كشأن كل الناس الذين فى قريتنا يكدحون فيصنعون تجربة حياتنا التى مازال فيها شوط بعيد .. مادامت الحياة واقعًا يسير) ١٣٦ .

إن كل همه أن يحكى ويحكى حكايات عن أناس يعيشون .. وهو ينتظر ماتصنع بهم الأقدار حتى يستكمل حكاياتهم . ونسى أن الفن تخطيط وتصميم وخلق . وأنه هو الذى يقوم بذلك . يضع البداية ، ويصنع الحدث ، ويحرك الشخصيات ، ويحدد لكل منها

هدفا ، ويكون ثمة صراع من أجل تحقيق هذه الأهداف ، ثم تكون نهاية إن شاء جعلها مفتوحة وإن أراد جعلها منطقية ومقبولة . وأنه إن استسلم للواقع : من حيث الشخصيات والأحداث والأفكار والصراع ؛ فإنه يلزم أن يعيد تشكيل هذا الواقع ؛ وأن يقوم بصياغته صياغة جد مبتكرة ، وأن يؤلف ويختار وينتقى ما يكون منسجما ومتآلفا ؛ بحيث يبدو فى القصة القصيرة واقعا جديدا صادقاً ، له منطقه الخاص .

والمجموعة الأخيرة التى صدرت ١٩٧٣ ؛ شهدت تطور الفن القصصى بعامة والقصة القصيرة بخاصة . وجاءت بعد تجارب جديدة ، وأجيال جديدة ؛ وقارىء جديد ألف قراءة أشكال مبتكرة مضى عليها أكثر من اثنتى عشرة سنة . لكن ظلال ذلك لم تبد فى قصصها . عالمه الواحد هو عالم القرية . أسلوبه واحد . شخصياته واحدة ، لغته لا تغيير فيها ولا تطوير . طريقة الحكى كما هى : السيد أبو دراج وحماره الذى تحت الحجز - ابن أنيسة والمولد الذى بلا حمص - البغل الميرى بغل التنظيم - محمد أبو عطية - محمود العكل .

كلمات البداية لقصة « علامة استفهام » توحى بأنه يكتب للتسلية : لا للتوعية أو التنوير أو التثوير (أصبح من السهل علىَّ أن أمسك بالقلم وأكتب هذا الذى حدث فى حكاية يتسلى بها الناس .. إذا خرجوا منها بعبرة ما فلن تكون أكثر مما يضربون عنه المثل فيقولون إن قليل لبخت وجد العظم فى الكرشة) ٥٦ .

وقصة « الذى يموت على السد » ٦٢ : ١٠٠ خطابة زاعقة . لا يمكن قبولها فى عام ١٩٧٣ بأى حال من الأحوال . هى أقرب إلى موضوعات التعبير الرديئة التى كتبها طالب فاشل عن ثورة ٢٣ يوليو . والقصة فى حوالى ثلاثين صفحة . حافلة بالنداء والصياح والتوجيه المباشر : (أيها الرجال ... أيتها النساء والأطفال .. أيا كل القرى .. أيها الرجال والنساء والأطفال .. الحق أيها الناس .. أيها الرجال .. أيها الناس .. الحكاية أيها الناس .. أيا كل القرى قد اشهدناك وأشهدنا .. كم أصبحت حياتنا آمنة فى قريتنا وكمثلها فى كل القرى) ٧٩/٨٥/ ٨٩/ ٩١/ ٩٢/ ٩٣/ ٩٤/ ٩٨/ ٩٩ .

والنهاية هى هى التى تتكرر فى كل قصة :

(وبعد فليست نهاية تلك التى حاولت بها اليوم أن أوقف استطرادا تمليه علينا حكايتنا. فالحكاية ، فى الحق مازالت طويلة ، وما عاد مجال لاستطرادها هنا وإن كنت ، يومًا ، سأعود أحاول .. فإننى لن أستطيع أن أستطرد بحياة الناس فى قريتنا إلى غير

نهاية .. لأنها ، أى الحياة ، تستطرد بنا جميعا .. وأنا لست أخط المصير ، فهم يعيشون وأعيش ، ومازال فى حياتنا شوط بعيد ، ولا أحسب تجربتنا إلا وستجتازه معززة كل يوم بانتصار جديد) ١٠٠ .

هل هذا هو الفن الذى يغضبون من النقد عند تجاهله ، أم عدم الوقوف عنده خشية تعرية عيوبه . وعندما يقال إنهم من كتاب الحلقة المفقودة يعتبرون ذلك عيبا فيهم ، وليس عيب التجاهل النقدى الذى كان ينبغى أن يتصدى لتلك الكتابات حتى لا تسرى مسرى العدوى ، وحتى لا يظنها الكتاب المبتدئون كتابات جيدة ، وكذلك القراء . إن دور النقد هو التفسير والتحليل ؛ والتوجيه ، والتقويم . لم يكن التجاهل إلاً دورًا سلبيًا متعاليًا . إذ إن المواجهة غير المجاملة ، غير المتحاملة ، الموضوعية ، هى الدور الحقيقى الفعال والمؤثر .

١١ - مع بداية الستينيات وفى عام ١٩٦٠ أصدر عبد المنعم سليم مجموعتين للقصص هما : (ورقة دمغة) و(مسألة كرامة) . وهو لا يخرج عن فهمى حسين فى شىء ، اللهم إلاّ أنه يدير معظم قصصه فى شكل حوار بين شخصيتين ؛ إحداهما تمثل المحور الأساسى فى القصة والثانية أقرب إلى أن تكون وهمية لا وجود لها . حتى تتمكن الشخصية الأولى من الإفصاح والإفضاء عن حياتها ووظيفتها بلغة عامية ؛ دون أن تقول شيئا مهمًا ذا قيمة . وقصته « موظف » خير شاهد على ذلك . وثمة موضوعات عولجت من قبل بطريقة فنية أفضل. مثل مشكلات أبناء الريف غير القادرين على سداد نفقات التعليم والمصروفات الجامعية وثمن الكتب وإيجار المسكن وما إلى ذلك . وشخصياته لا تبتعد عن تلك التى طالعتنا عند فهمى حسين وبدر نشأت وأحمد نوح ومحمد سالم : شغالة - موظف بسيط - فلاح كادح - صول .

على هذا النحو لا نجد لما كتبه تأثيرا فى أى ممّن أتوا بعده . نفس الشىء بالنسبة لفهمى حسين وأحمد نوح ومحمد سالم . ومسألة الكتابة عن الريف لها تاريخ طويل فى القصة والرواية فى مصر . من أيام هيكل وصالح حمدى حماد وعيسى عبيد ويحيى حقى وغيرهم .

وثمة عدم تجريب فى العنوان . أو معاناة فى اختياره ، رغم أهمية ذلك فى بناء القصة والإيحاء بمضمونها . هناك قصة بعنوان « فى العيد » بمجموعة (ورقة دمغة) وأخرى بعنوان « يوم العيد » بمجموعة (مسألة كرامة) . ويبدو أن تأثير يوسف إدريس كان على رفاقه قويا . لكنهم عند تقليده جاءت كتاباتهم مسخا مشوها . من ذلك مثلا أن لهذا

الكاتب قصة بعنوان (خالى شغل) لا قيمة فكرية أو موضوعية أو اجتماعية لها . قصة فارغة من الحياة ، والروح ، والدماء . وحوارها ساذج ٥٢/ ٥٣/ ٥٤/ ٥٥ . لو أننا قارناها بقصة « شغلانة » ليوسف ادريس ، لتبين لنا الفارق الكبير ، فى الرؤية ، وطريقة المعالجة ، والهدف الحقيقى من ورائها ، والارتباط العميق بالواقع .

ومع أن الكاتب يعتمد الحوار عنصرًا أساسيا فى كل قصصه : فإنه حوار ساذج لافنية فيه . مكتوب بالعامية ، لكنها العامية التى لا ترقى إلى مستوى أن تكون لغة فنية تغنى عن الفصحى ، ويكون استخدامها ضروريًا .

(طرقت باب أم حسين :
- مين
- أنا
- أنت مين
- أنا سيد يا أم حسين
- اتفضل ياسى سيد . اتفضل يا أستاذ سيد . الباب مفتوح . زقه .
- مساء الخير يا أم حسين .
- مساء الخير يا خويا .. اتفضل .. خير ..
- أبدا .. والله لقيت نفسى قاعد لوحدى قلت أزورك هو عيب والا ايه .
- على العين والراس يا اخويا .. دا البيت بيتك اتفضل اقعد أنت واقف ليه) .

انظر الحوار فى صفحات ٥٧/ ٦٠/ ٦١/ ٨٨/ ٨٩ - ١٤٠ / ١٠٥/ ١١٠/ ١١١/ ١١٤/ ١١٥ .

والحوار الطاغى فى (مسألةكرامة) ٨/ ٩/ ١٠/ ١١/ ١٥/ ١٦/ ١٧/ ١٩/ ٢١ . ٢٩/ ٣٠/ ٣١/ ٣٣/ ٣٤/ ٣٥ .

١٢ - يقول يحيى حقى فى تقديمه المجموعة القصصية الأولى لمحمد سالم : (هل الحرمان من نوال قسط طيب من التعليم فى المدارس يحول أو لا يحول دون نضوج (!!!) الموهبة الأدبية ، حين لا يبقى لصاحبها إلا السير فى خط حياة طليق أو تائه . يبنى فيه نفسه بنفسه . يقرأ قدر جهده عن انجذاب لا عن تكليف ، وبالصدفة لا طبقًا لنسج مرسوم . إذا فاتته بضاعة المدارس فإنه معتمد على أن تفانين القدر تمده منذ الطفولة برصيد وفير من التجارب الذاتية فى معاناته للحياة وخوض غمارها وتقلبه بين حلوها ومرها وفى مخالطته عن قرب لطوائف شتى من الناس قد لا يتأتى لأديب صرف طفولته

وصباه وشبابه بين الجدران أمام السبورة أن يعرفها أو حتى أن يظن وجودها) ٩ .

الإجابة عن هذا التساؤل بالنفى . لأن العبرة فى الإبداع والفن بالموهبة النقية . والإبداع المؤثر . والإبتكار الصادق . أن تكون هناك أشياء خارقة للعادة يملكها الكاتب دون اعتبار لأية عوامل ذاتية أخرى . ونحن هنا لا نلغى الثقافة . فهى التى تعرفه أصول الفن ، وقواعد الكتابة ، واتجاهاتها ، وأعلامها . والخطوات التى سبقته حتى لا يقوم بتكرارها . وحتى لا يعتمد على محاكاتها لأنها وحدها فى هذه الحالة ستكون المصدر الرئيسى لإبداعه وثقافته . وتجارب الحياة وحدها لا تكفى لكى تصنع فنا جيدًا ممتازا .

وثمة أسماء كثيرة فى عالمنا القديم والمعاصر ؛ لم ينتظم أصحابها فى سلك التعليم النظامى ولم يحصلوا على مؤهلات دراسية جامعية ؛ لكنهم اتجهوا إلى التثقيف الذاتى ، وإلى تنمية الموهبة ، والعكوف على صقلها ، فأصبحوا مؤثرين وموجهين فى الآلاف المؤلفة التى تخرجت فى الجامعة وحصلت على أعلى درجاتها العلمية . المهم ألّا تكون النشأة المتواضعة ؛ والظروف القاسية ، هى المؤهل الوحيد ؛ لاستدرار العطف ، أو للدخول فى مجال الخلق والابتكار والإبداع . أو للسعى من أجل الشهرة على حساب الذين يقلدهم ويكرر أفكارهم وينسخ أحداثهم وشخصياتهم ويسجل نفس حوارهم . فيكون عالة على غيره باسم الفقر ؛ أو التشرد ؛ أو عدم التعليم . كالذى يتسّول دون التفكير فى بذل أى عمل وأى جهد !.

يقول محمد سالم عن نفسه (وتذكرت أيام « مؤسسة الزفاف / الملكى » الملجأ الذى نشأت وقضيت فيه خمس سنوات . وكانت حكومات ذلك العهد تنظر إلينا نحن المشردين كما قال أحد وزراء العهد السابق « زبالة مصر » . خرجت من الملجأ كما دخلته تتخبط حياتى فى سبيل لقمة العيش . وبلا هدف كبير كما بدأت فى نفس الوقت أهوى الأدب وأدفن آلامى فى الكتابة) ٦/٥ .

هل أدت هذه الحياة الواقعية التى عاشها الكاتب إلى إضافة فى الفن وفى الفكر وفى الأدوات ، وفى طريقة الصياغة ، وفى اختيار الشخصيات ، والأحداث والمواقف ؟!.

توجد بالمكتبة أربع مجموعات قصصية لمحمد سالم هى : (أستاذ فى الحارة) و(البحث عن السعادة) و(أفندى من المدينة) و(باب المجتمع) . وقد نشر أغلب قصص هذه المجموعات فى الخمسينيات والستينيات . وكان فيها يسير على نمط الكتابات السائدة آنذاك . تلك التى تحتفل بالتصوير الآلى الميكانيكى للواقع . وتنقل شخصيات من الفئات الدنيا : التى قد لا تنتمى إلى فئة معينة أو إلى طبقة بذاتها . وإنما هى من قاع

المجتمع . تعانى مشكلة البحث عن خبزة . وعن عمل . وعن مأوى . أو من الفنانين المغمورين الذين لا يلتقطون عيشهم إلا بشق الأنفس .

تضم مجموعته (أفندى فى المدينة) ١٩٦٧ قصصا نشرت فى الخمسينيات :

- تكييف هوا - صباح الخير - ١٩٥٩/٧/٩ - ع ١٨٣ - ص ٣٤ .
- احترس من الكلاب - المساء - ١٩٥٨/٨/١ - ع ٦٥٦ - ص ٨ .
- أولاد البلد - المساء ١٩٥٧/٩/٢٠ - ع ٣٤٥ - ص ٨ .
- قلب امرأة - المساء - ١٢/ ١٩٦١/٥ - ع ١٦٦١ - ص ٨ .
- أفندى فى المدينة - المساء - ١٩٥٧/٦/٧ - ع ٢٤٢ ص ٨ .

كذلك الحال بالنسبة لمجموعته الأولى (أستاذ فى الحارة) :

- بنادق الانجليز - المساء - ١٩٥٧/٨/٣٠ - ع ٣٢٤ - ص ٨ .
- أحلام البنات - المساء - ١٩٥٧/١٠/١١ - ع ٣٦٦ - ص ٨ .
- أسرار الغيب - المساء - ١٩٥٨/٩/٢٦ - ع ٧١٢ - ص ٨ .
- أستاذ فى الحارة - المساء - ١٩٥٨/٦/٦ ع ٦٠١ - ص ٨ .

لعلنا نلاحظ أنه اختار صحيفة « المساء » لينشر فيها قصصه القصيرة . وكانت هذه الصحيفة فى ذلك الحين تدعم الكتابات التى تنحو منحى واقعياً اشتراكيا . وتبشر بالاتجاه الواقعى الاشتراكى فى النقد . وكان يشرف على الصفحة الأدبية اثنان من دعاة الواقعية الاشتراكية هما د . عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم . وكان تأييد الصفحة للكتاب الذين نشأوا نشأة فقيرة وكادحة ؛ مثل محمد صدقى ومحمد سالم .

وحرصنا على تعيين مكان النشر ، وزمنه ، نابع من أننا نريد أن يحاط القارىء علماً بالمناخ الذى وجدت قصص محمد سالم متنفسا لها فيه . يؤكد ذلك أيضا أن مجموعته (البحث عن السعادة) ١٩٦٤ ضمت قصصا فى الخمسينيات ومعظمها منشور فى صحيفة (المساء) :

- حفلة تكريم - المساء - ١٩٥٧/٥/٣ - ع ٢٠٧ - ص ٨ .
- شلن فضة - صباح الخير - ١٩٥٣/٢/١٩ - ع ١٨٩ - ص ٦ .
- مجد قديم - المساء - ١٩٦١/٣/٣١ - ع ١٦٢٠ - ص ٨ .
- زينة الحياة - المساء - ١٠ / ٣ / ١٩٦١ - ع ١٦٠٠ - ص ٨
- نصيحة - المساء - ٢٤ / ١١ / ١٩٦٠ - ع ١٤٩٥ - ص ٨

أمّا مجموعته الأخيرة الصادرة فى ١٩٨٢ بعنوان (باب المجتمع) فإنه لا جديد فى قصصها على الإطلاق ، لأنها ضمت قصصًا نشرت فى الخمسينيات ، وكأنه منذ عام ١٩٦١ لم يكتب قصة قصيرة واحدة جديدة . وحتى لا يكون فى حكمنا شىء من التجنى ؛ فإنا نشير إلى ذلك بالتاريخ ، والصفحة :

١ - قصة « مهمة فنية » المنشورة صفحة ٤٢ سبق نشرها فى مجلة (التحرير) العدد ١٠٧ - ٣ / ٥ / ١٩٥٥ صفحة ٢٤ .

قصة « حفل تكريم » المنشورة صفحة ٥٥ ، نشرت أولاً فى صحيفة (المساء) ٣ / ٥ / ١٩٥٧ العدد ٢٠٧ ص ٨ ثم نشرت ثانيًا ضمن مجموعة (البحث عن السعادة) ١٩٦٤ ص ١٢٣ وها هى تنشر ثالثة ١٩٨٢ . وكانت قبلئذ تحمل عنوان « حفلة تكريم » .

٣ - قصة « الجوارى » المنشورة صفحة ٧٦ نشرت قبلئذ فى (صباح الخير) العدد ٥٩ - ٢١ / ٢ / ١٩٥٧ صفحة ٣١ .

٤ - قصة « أفراح حارتنا » المنشورة صفحة ١١٣ نشرت سابقًا فى (المساء) العدد ٥٢٠ - ١٤ / ٣ / ١٩٥٨ صفحة ٨ .

٥ - قصة « ذئاب » المنشورة صفحة ١٣٧ سبق نشرها فى (المساء) العدد ٣٩٤ - ٨ / ١١ / ٥٧ .

٦ - « باب المجتمع » المنشورة صفحة ١٥٥ سبق نشرها فى (المساء) العدد ٧٢٤ - ٨ / ١٠ / ١٩٥٨ .

٧ - « مواهب » - المنشورة صفحة ١٨١ سبق أن نشرت فى مجلة (البوليس) العدد ٩٧ - ٩ / ٢ / ١٩٥٨ - ص ٢٤ .

٨ - « خناقة فى حارتنا » صفحة ٢١٧ نشرت فى مجلة (البوليس) العدد ٧٧ - ٢٢ / ٩ / ٥٧ صفحة ٢٦ .

ماذا بقي من جديد ؟ هل هناك إضافة أو تجديد أو ابتكار ؟ هل ثمة من يدعى أنه مظلوم ؟ مَنْ ظلم مَنْ ؟ فى عام ١٩٨٢ ينشر الكاتب قصصًا تعود إلى ١٩٥٥ ، ١٩٥٧ ، ١٩٥٨ ، وهى آخر ما ضمته المجموعة ؟

ومادمنا قد عرفنا مكان النشر ، وزمانه ، فإن لنا أن نتوقع بعدئذ الموضوعات ، والشخصيات ، وما شابه ذلك . ويصبح عبثًا على القارىء أن نكرر نفس الأحكام التى ذكرناها عند دراسة أبناء مرحلته . لقد سمحت مظلة « اللهجة العامية » للاحتماء بها

والاستناد إليها ؛ حتى وإن لم يكن ثمة اختيار وانتخاب وانتقاء فى كلمات الجملة الحوارية ، أو فى الصياغة ، أو فى ضرورة أن تكون « العامية » هى الحتمية للموقف أو نلشخصية أو للفكرة .

ولا تخلو قصة عنده من الحوار . ويطول الحوار ويطول دون أن يكون له ثمة داع .

اقرأ معى هذا الحوار الساذج فى قصة « شاى ولقمة فينو » مجموعة (أفندى من المدينة) ص ١٣٠ :

- بابا وماما بتاع انت موجود ؟
- أيوه أهم ملقحين !
- يعنى ايه دى ؟
- يعنى كويسين .
- علشان ايه أنت كلم كده عن ماما وبابا ؟
- احنا قولنا حاجة يات .
- قول أختى .
- عشان ايه انت مش بيحب ماما وبابا بتاع أنت ؟! انت مش بيروح مدرسة .
- أصل أنا كبرت خلاص .
- لا أنت لازم ولد شقى !

وهناك صفحات من الحوار فى قصة « معبودة الجماهير » . ويحتل الحوار ثلاثة أرباع النص فى قصة « علبة ورنيش » وهو عامى فج . وثمة أربع صفحات كاملة من الحوار فى قصة « فرجة » المنشورة بصحيفة (المساء) ٦ / ١ / ١٩٦١ ، ع ١٥٣٧ ص ٨ .

١٣ - الأمر بالنسبة للرسام عبد السميع عبد الله لا يختلف فى أى زاوية من زواياه . فقد صدرت له فى عام ١٩٧٩ مجموعة قصصية بعنوان (الجدار) ظن أنها جديدة . لكن تأمل القصص التى ضمتها فى ضوء قصص الكاتب السابقة ، يفضى إلى نتيجة مؤداها أنها استوعبت عددًا كبيرًا من القصص التى نشرها ضمن مجموعته القصصية الأولى الصادرة فى ١٩٦٣ بعنوان (عصافير) عن سلسلة الكتاب الماسى العدد ٦٠ .

والأمثلة على ذلك كثيرة . قصة « الدفء » ص ٦٠ سبق نشرها تحت عنوان « دفء » دون ال التعريف ضمن قصص تلك المجموعة الأولى ٥٣ . وقصة « الآلة » ص ١١٠ نشرت فى « عصافير » ١٩٦٣ ص ٢٣ . وقصة « شراقى » ص ١٢٠ نشرت

من قبل أيضًا بنفس العنوان ص ١٧ . وقصة « فدان القطن » ص ١٢٥ نشرت بعنوان « فدان قطن » وهو أوقع وأكثر ملاءمة وسهولة فى النطق ، ص ٣٧ من المجموعة الأولى . كذلك فإنّ قصة « عضة الذئب » صفحة ١٣٦ هى بعينها من أول كلمة حتى آخر كلمة منشورة فى مجموعة « عصافير » ص ٤٧ .

مما قد يعنى أن الفترة ما بين ١٩٦٣ - ١٩٧٩ لم تحدث تغييرًا فى أى شىء يتعلق بفن[1] القصة القصيرة عند الكاتب . وكأن المجتمع قد توقف أخلاقيًا ، واجتماعيًا ، واقتصاديًا ، ولم يتغير ، وتتبدل بنياته الاقتصادية ، وعلاقاته ، وقيمه ؛ بسبب سياسة الانفتاح الاقتصادى .

وقد سبقت هذه المجموعة الأخيرة بسبع سنوات مجموعة ثانية بعنوان (السلسلة) ، صدرت عن الكتاب الذهبى ١٩٧٢ ضمت قصصًا هى : السلسلة - العشة - الطبق - الرهان - الطفل - الحرامى - جوال دقيق - الفتوة - الخفير - الموكب - التيار - وعاء اللبن - الزنقة - اللوحة - أحسنتم - وبالرغم من أنه فنان تشكيلى ؛ فإنه لا يشكل عناوين قصصه تشكيلًا فنيًا مبتكرًا ، فيه جهد ، وتنسيق ، وجدة . مما يوحى بالتميز والخصوصية . لكن عناوينه تبدو كما لو كانت صادرة عن كاتب بادىء . « اطلع من الدره » ، « أبو النوم » ، « الآلة » « فدان قطن » وهكذا .

لا تسأل بعدئذ عن إضافة فنية ، أو عن مواكبة للتطور الفنى للقصة القصيرة ، أو عن تأثير فى الجيل التالى له ؟!

١٤ - فى ١٩٥٤ أصدر صبرى العسكرى أول مجموعة قصصية له بعنوان (قيود محطمة) عن دار الحرية للطباعة والنشر . ثم بعدها أصدر ثلاث مجموعات قصصية هى : (اللعبة التى انتهت) عن دار الهلال ١٩٧٥ . و(دعوة إلى الحب) دار الهلال ١٩٧٦ ، و(الملهى الليلى) عن نفس الدار ١٩٧٩ .

ويبدو أن عمله بالمحاماة ، وانشغاله أحيانًا بكتابة بعض المقالات النقدية التى جمعها فى كتاب (صوت .. ولا صدى) صرفاه عن الاهتمام بمواصلة كتابة القصة القصيرة ، مثله مثل صالح مرسى الذى لجأ إلى الرواية حينًا وكتابة السيناريو حينا آخر ، وعبد المنعم سليم الذى شغل بالترجمة والكتابة للمسرح . نفس الشىء بالنسبة لصلاح حافظ الصحفى الذكى اللماح ، الذى كانت مقالاته القصيرة هنا وهناك ، حافلة

---

(١) راجع ص ٢٣٥ .

بالحركة ، صادرة عن رؤية ، محّددة لموقف ، منحازة إلى قضايا الناس . وكتابه (انتصار الحياة) جماع لهذا كله . لكن ذلك حال دون استمراره فى كتابة القصة القصيرة .

واستغرق الطب والعمل اليومى فى مجال الصحة يسرى أحمد الذى يعد رفيقًا ليوسف إدريس ؛ فأبعده عن القصة القصيرة بعد أن قدم عددا ممتازا منها فى ضوء الأحكام الموضوعية التى كانت تقاس بها القصة القصيرة آنذاك .

لمَّا كان صبرى العسكرى لا يحترف كتابة القصة القصيرة ، ولا يعيش منها . ولا يعمل بالصحافة التى تستلزم شغل مساحة معينة فى كل عدد .. فإنه أخذ القصة القصيرة باعتبارها هواية وليست حرفة . ومن ثم فقد عنى ببنائها . وتمهل فى صياغتها . ولم يكتبها إلاَّ فيما ينبغى أن تكتب له . وعند الضرورة التى تحتم التعبير عن رأيه وفكره بوسيلتها هى ليس غير . وربما ؛ لأنه لا يفرض نفسه على القارىء ، والناقد ؛ ولا يحرص على إذاعة صوره وأخباره ؛ والسعى وراء الكتابة عنه ؛ فإنه لم تكتب عنه دراسات؛ ولا يذكر اسمه ضمن كتابها .

وتحليل قصصه ، وتفسيرها ، يبيِّن لنا كيف أنه يختلف كثيرًا عن كتاب هذه الحلقة . أول سمة تتسم بها هى غلبة الفكر والعقلانية فى كل القصص (مشكلته أنه لا يكف لحظة عن استعمال عقله) ، (لقد أصبح يفكر وهو نائم) ٨١ . وربما تجعل هذه السمة شخصيات القصة كما لو كانت جامدة ، واقفة عند حد معين . حيث تخلو من الحرارة والحيوية ، وقد أفرغت من مشاعرها الحقيقية ، ومن انفعالاتها الواقعية الإنسانية . ثم يأتى الصراع وكأنه قد تحول إلى صراع فكرى عقلانى أكثر منه صراعًا دراميًا . أو يبدو الشخصيات وكأنهم « يمثلون أنهم فى مأساة » !!.

وربما يكون الدافع إلى ذلك ، هو أن الكاتب أراد ألَّا يساير ما هو سائد ، وما لم يعد يتلاءم مع خبرته وثقافته وقضايا عصره . كان ذلك مقبولاً عندما أصدر مجموعته الأولى فى بداية الخمسينيات ؛ لكنه لم يعد معقولا ولا منطقيا فى الستينيات أو السبعينيات . ثم إنه من ناحية أخرى وجد أن القصص التى يغلب عليها الاتجاه الواقعى الاشتراكى لا تحقق هدفا مقنعا ؛ ومن ثم لم يجد تمايزا ولا تفردا فيما يكتبه رفاقه . فأراد أن يتجه اتجاهاً مغايرًا .

لكن رد الفعل جاء عسكياً . فنحن كقراء لم نعش مأساة كل شخصية . لم نندمج معها وفيها . لم نشعر بها الشعور الكافى . ربما وصل بنا الأمر إلى الاعتقاد بأن هذه الشخصيات لا علاقة لها بنا أبداً . صنع لها عالم تتحرك فى داخله . عناصر مجردة . أو

مجرد أشياء . لا تنوع ولا تغيير . فالرجل أى رجل مثقف . والمرأة أية امرأة مثقفة . والاثنان مقطوعا الصلة بالزمان والمكان . التقطا التقاطاً فى لحظة أزمة . وهى فى الغالب أزمة فكرية . ومن ثم فإنها تبدو كما لو كانت ذاتية . فى أى مجتمع ؟ فى أى زمان ؟ الملامح غير واضحة .

ولمَّا كان البطل فى القصص الموجهة إيجابيا على طول الخط ، فإنه عند صبرى العسكرى ضعيف دائماً . إحساسه الحاد بالموت والعدمية يجعله فاقد القدرة على أن يكون إيجابيا (ولكنه شعر بضعفه . وقت الموت تتساوى الأشياء) ٣٩ . الكل نتاج القحط لم يعد شىء يجدى . التيار يحمل الغرقى . السطح دائما راكد ! القمر يغيب مبكراً ويطلع متأخرا . الابتسامات لها طعم مر . فكيف يكون الخلاص ؟ لا الخلاص بالحب ؛ ولا الخلاص بالحبس ؛ ولا الخلاص بالموت .

يصور الكاتب إنسانا خاصا جدا من طبقة شديدة الخصوصية . ليس إنساناً اجتماعيا واقعياً تتجسد فيه مشكلات الناس الذين يكدحون فى كل موقع ، ويعانون صنوف العذاب اليومى . فى كل قصة بطل ، وبطلة ، وموقف مأزوم ، وصراع عقلى . هذه هى محاور كل القصص على وجه التقريب . أزمة المثقف الفرد . هذه الأزمة التى تنشأ نتيجة إحساسه بأنه محاصر بين قوتين : قوة داخلية تصطرع فى أعماقه تطالبه بالحياة . وقوة الإطار الخارجى الغريب الذى ليس من صنعه ، والذى هو مطالب بالبقاء فيه . ولمَّا كان الفرد المأزوم فى مواقف مأزومة ، غير قادر على تحطيم الإطار الخارجى ، من أجل تقوية الحياة فى الداخل ؛ فإن الشعور بالموات وباللا شيئية يصبح غالباً . بل إنه –وحده – الشعور الرئيسى .

الشخصيات إذن ، قد تجاوز كل منهم مرحلة الحزن ، واليأس ، إلى عتبة اللا شىء : أن يشعر الإنسان بأنه يموت . لا فرق بين لحظة المخاض والموت عند كل شخصية (أنا الذى يكتئب ألف مرة فى اليوم الواحد) ٥٦ .

ولاشك أن مجموع الشخصيات يشكل جيلاً مهزومًا فى انسلم وفى الحرب . وهذا الجيل المهزوم ، المدمر ، المفتت؛ لن ينبت إلا جيلا مهزومًا . وهذا هو سر التشاؤم الموجود فى كل القصص . لم تفعل شيئا لنموت . ولم نفعل شيئًا لنعيش . الأمل – إن كان ثمة أمل – يصبح فى الجيل ما بعد القادم .

يغلب على القصص إحساس بالفردية ، واللا جماعية ؛ واللا انتماء (كل من الواحد

والواحدة كان يهرب إلى نفسه) ١٣ . (الحوار مع الآخرين لم يعد يجدى . لم يعد أحد يسمع أحدا) ١٠٢ لدرجة أن كل شخصية - بمفردها - تستعذب العذاب دون أن تقاومه ؛ حتى المهرج فارغ الرأس (كانت الحبال تلتف حول عنقه وساقيه . لم يكن يقاومها . استسلم لها وكأنه استعذب أن يشنق بها) ١٤ .

اللقاء بين الرجل والمرأة أساسى فى كل قصة ؛ ولكنه لقاء يبدأ لا ليستمر أو لكى ينتهى نهاية ما . إنما هو لقاء التوتر والقلق . أو إنه لقاء اللالقاء إن صح التعبير . فقد اقتنص الكاتب لحظة التوتر وسلط عليها ضوءه الباهر القوى .

البطل فى القصة يصطحب معه صديقًا له ليحاوره ؛ وصديقة له ليصارعها . وكأن الكاتب يصطنع هاتين الشخصيتين ، لتكون كل واحدة منهما وسيلة للإفضاء والإفصاح عن رؤيته الخاصة . أو ليعرف القارىء ما يدور فى ذهن أبطاله .

وإذا كان الكاتب فى كل قصة استهدف تصوير أزمة الفرد ، ومحاولته الخلاص . فإنه لم يلجأ إلى أسلوب فرجينيا وولف ، أو كافكا ، أو كامى ، كما فعل آخرون . إنه عبر عن الأزمة بصراحة ، وبشكل تقليدى ، وفى أسلوب فنى معروف ، دون إلغاز و تعقيد أو غموض أو رمز .

والقصص من حيث بناؤها تبدو محبوكة فنيًا . بمعنى أن نسيجها مغزول بدقة . وأن أطرافها ملمومة ومعقودة عقدًا محكمًا . وهذا أتاح للوحدة الفنية أن تسود ، محققة وحدة الموقف ، والشخصية ، والمناخ الفكرى والنفسى ، والانطباع أخيراً . ومن أجل الوصول إلى هذا الهدف حرص على أن تكون كل كلمة محسوبة وموضوعة فى مكانها الصحيح . لا نجد استطرادادات مطولة . ولا مترادفات . فهو يعرف هدفه جيدًا ، ويعى الطريق السليم للوصول إلى تحقيق هذا الهدف .

وبدهى أن يستغرق الضبط والإحكام وقتًا وجهدًا . ولعلنا نلاحظ أن الجملة عنده قصيرة ، لكنها تحمل إشعاعات ودلالات موحية ومركزة وهادفة . كما أن بناء الجملة بناء سليم لغويًا ونحويًا . وهذه سمة يندر وجودها فيما تقرأ وفيما قرأناه لبعض كتاب هذه الحلقة . إن دلت عل شيء فإنما تدل على قدرة الكاتب ، ووعيه بدور الكلمة . ولا سبيل إلي الخطابية والمباشرة والزعيق . التى صدعت القصة القصيرة عند كتاب هذه الحلقة ؛ إلا القليل النادر منهم . ولا سماح للتفاصيل والجزئيات ولا استغراق فى الواقع .

وقد اختفت حروف العطف التى تستخدم بلا ضابط . يكتفى بحرف واحد فى بداية كل فقرة . ويعتمد بعدئذ على استخدام الفعل المضارع فى الوصف أو فى السرد .

الحوار فى معظم القصص مضغوط ، محدد ، مذَّبب . يديره الكاتب ببراعة ودقة يحسد عليهما . وإن كنت أجد العقل مسيطرًا عليه . بمعنى أنه يتحكم فكريًا ومنطقيًا فى إدارة الحوار الذى يأتى فى بعض الأحيان وكأنه صراع فكرى عقلانى ، تختفى منه العاطفة ، وتخفت حدة المشاعر ، وتتلاشى إسعاعات الوجدان (كثيرًا ما تبادل معها من قبل أحاديث متصارعة) ٣٦ . وقصة « الرجال يعرفون من أصواتهم » تتجلى فيها هذه الظاهرة . وهنا يكون الاختلاف عن رفاقه فى كثير من السمات الفنية ، والموضوعية .

إنه أقرب فى قصصة القصيرة إلى كتابات الشباب المجددين منه إلى كتابة أبناء جيله . لقد كتبٍ مجموعته الأولى على غرار ما كتبوا . بيد أنه مع بداية السبعينيات تطور شكلًا ومضمونًا ولغة وبناءً . لكنه أصيب بما أصيبوا به ، من حيث إنه وضع فى صدارة مجموعته (الملهى الليلى) قصتين من قصص مجموعة (اللعبة التى انتهت) هما : « الموت دائمًا فى الفجر » و« قبل أن يغيب القمر » !.

وأحيانا ما تجرى أحداث ومواقف بعض القصص فى الخارج : أثينا - لندن - أو الاثنين معاً . كما أن عناوين قصصه تحدد الزمان كالقصتين المشار إليهما . وبعضها يحمل إشعاعًا بعيدًا عن التقليد والكلاسية : اللعبة مبتدأ وخبر . أحزان الشىء واللا شىء . شنق رجل فى حدوة حصان - حوار حول حاجز من وهم وحقيقة .

١٥ - يفهم صبرى موسى أصول وقواعد القصة القصيرة . لأنه كتب الرواية الطويلة . كما كتب سيناريو الأفلام السينمائية . وقد وعى تاريخ الفن منذ بداياته حتى آخر مراحل تطوره عالميا وعربيا ومحليا . ولم تغب عن ذهنه حركة الحياة فى المجتمع المصرى والعربى والعالمى .. وتأمل فاهمًا ما يكتبه رفاقه .. وإن كانت بعض الدراسات قد احتفلت برواياته المتحيزة ؛ فإنها اكتفت بذلك بعد حصوله على جائزة الدولة التشجيعية عن روايته (فساد الأمكنة) . ولم يلفت نظر النقاد أنه كاتب قصة قصيرة متميزة أيضا .

تعود كتابته للقصة القصيرة إلى الخمسينيات . فقد نشرت مجموعته القصصية الأولى (القميص) على نفقته الخاصة ١٩٥٨ . وما لبث بعدها أن أصدر مجموعة (لا أحد يعلم) ١٩٦٢ ، و(وجهًا لظهر) ١٩٦٦ . وأخيرا (مشروع قتل جارة) ١٩٧٥ . ويمكن أن يقال إن القصة القصيرة عنده قد تخلصت من كثير من الجوانب السلبية التى تسربت إلى قصص كتاب الحلقة المفقودة . ابتعدت عن الواقعية الساذجة الميكانيكية التى تنظر إلى الواقع فى لحظة سكون وجمود . ونأت بنفسها عن أن تمتلىء بالشعارات

الزاعقة ، والخطب الرنّانة . وحافظت على وحدة البناء الفنى . فلم يهتز البناء ولم يختف التكنيك لأهداف نائية عن الفن . شخصيات قصصة غير مبرمجة أو جافة ، ولكنها حيةٌ متدفقة . كذلك فإنه لم يجر وراء العقل ؛ والمنطق الصارم . فلم يجد الفكر الجامد سبيلاً للسيطرة على الشخصيات . كما لم تجد العامية القح وسيلة للتسلل عبر جمل السرد ؛ ولا جمل الحوار . إذ إن عاميته فى الحوار عامية فنية .

ونستطيع أن نقول إن صبرى موسى فى قصصه القصيرة التزم الواقعية الفنية الانطباعية على غرار ما لاحظنا عند يحيى حقى وشكرى عياد ومحمود البدوى . مع كراهة شديدة للتفاصيل ورغبة عارمة فى التقاط الأبعاد الانسانية ؛ وهدوء فى التناول والمعالجة . إنها واقعية ذات بعد إنسانى ، ينتقى من الواقع أخصب لحظاته ، وأكثرها دلالة وغنى وثراء . مع إيثار أن تكون النهاية مفاجئة لأسباب إنسانية أكثر منها أسبابا فنية !. قصة (القميص) تكشف عن إنسانية فتاة من فتيات الليل . والكاتب يعبر عن الشعور الداخلى للفتاة ببساطة متناهية ؛ من خلال موقف لا تعقيد فيه . وشخصية واحدة ، وانفعال واحد . كما يلعب الحوار دورًا مهمًا ؛ لا صناعة فية ولا زخرفة . ترفض الفتاة أن تخلع ثيابها أمام البطل . فيعجب لذلك . وتستأذنه فى أن تقوم بذلك فى الحمام وبمفردها . وفى الصباح يسبقها فى الصحو ، ويدخل الحمام فيجد أن قميصها الداخلى ممزق ومرقع بأشكال مختلفة . ويأتى ليطلب إليها انتظاره حتى يعود من الخارج . لكنه عندما يعود يجدها قد غادرت المسكن . إنها ترفض الصدقة . لقد فهمت معنى خروجه . مع كونها فقيرة جدا فإنها شعرت كأن كرامتها قد جرحت .

وفى قصة « تجمهر » تأتى الشرطة ، لتفض تجمع الناس حول « البهلوان » فى اللحظة التى بدأت زوجته تجمع تبرعات المتفرجين . قهر من السلطة . وأد للحلم . للأمل . إيقاف أسباب الارتزاق . عدم الشعور بالآخر . والكاتب اختار من الواقع ، ما يخدم قصته . فقد بدأت القصة بتحديد تفاصيل مهمة ، لتعيين حرفة الشخصية ، وأبعاد الموقف .

(خلع الرجل ملابسه ثم وقف عاريًا .. لم يكن يغطيه سوى سروال باهت قد أحاط بنصفه الأسفل .. وكانت زوجته الصغيرة الشاحبة تفرغ على الأرض محتويات صندوق خشبى متسخ . أشياء غريبة عديدة ومتنافرة .. أسياخ من الحديد ، وقطع من القماش الملون ، وزجاجة بها جاز ، وعدد من الأكواب النحاسية ، وبضع قطع من الفلين ، ولفة من الحبال ، وأطواق معدنية لامعة . وخمسة كتاكيت صفراء صغيرة . ومسامير ، وثعبان رفيع !) .

وأخذ الكاتب يتتبع حركات البهلوان ؛ مع الجمهور ؛ واتساع دائرة المتفرجين ، حتى وصل الشرطيان . وخلا الميدان الصغير من زحام الخلق . وكانت المرأة واقفة تنظر إلى الوعاء الفارغ من النقود . وكان زوجها يحاول جاهدا التخلص من قيوده ، وقد لمعت على جسده الأصفر العارى حبات العرق .

وتنتهى القصة بهذه العبارة (وفى الجو .. كان مايزال يشيع ذلك الخدر اللذيذ ، الذى يجعلنا نحس فجأة ، بأن لا متاعب لدينا . وأن السماء راضية عنا أتم الرضا !!) الكاتب يعرف كيف تبدأ القصة القصيرة ، وكيف يختار لها كلمات النهايةٍ التى ترتبط بفقرة البداية . والقصة قصيرة فعلا . تصور شخصيات واقعية ؛ وحدثا يبدو كما لو كان واقعيًا . بل إنه واقعى فى هذه القصة التى أرادت له أن يكون كذلك .

ويربط بين فتاة فى الثالثة عشرة ، وبين شاب يسكن غرفة فوق السطح ، بسبب تفاحة . فالبنت لم تر التفاح قط ولم تذقه . والفتى يشتريه ويدعوها لتطعمه معه . ومهما عذبت وضربت ومنعت من الصعود ؛ فإنها لا تفتأ تعاود الكرة . هنا يبدو الرمز . التفاحة وعلاقة آدم بحواء . والنتيجة التى حدثت من وراء المخالفة . وإن لم يصرح الكاتب بشىء إذ إنه اكتفى بتصوير الموقف . ومشاعر الفتاة ، ورغبتها التى تدفعها إلى عدم طاعة الأب . والشاب لا يظهر ، وليس له وجود عضوى أو مادى . إذ يختار الكاتب المهم من الشخصيات ؛ والحوار ، والمواقف .

كذلك نجده فى قصة « الباب » . موقف شعورى ، واستبطان داخلى ، لأرملة شابة ، يقطن فى غرفة بنفس شقتها شاب ، تتمنى قضاء حاجتها معه ؛ ولا تنام إلا بعد عودته ليلًا ، وتظل موارية باب غرفتها الخاصة ، مسترقة السمع ؛ تتمنى لو أنه دخل عليها وهى مدعية النوم أو متناومة . لكنها تفاجأ به وقد عاد ومعه أخرى . إنه لا يكرر الشخصيات والنماذج التى وردت فى كتابات السابقين عليه كما فعل أبناء جيله ورفاقه من كتاب الحلقة المفقودة . ثم إنه لم يتقولب فى إطار واحد حصر رفاقه جهودهم فيه . وهو الإطار الواقعى الاشتراكى . ولعل أهم مايحمد له أن القصة القصيرة عنده خالية من التشوهات والنتوءات . لا يقف طويلًا أمام جزئيات لا تخدم الحدث ولا تفيد فى بنائه وتطوره . فثمة شخصية موحدة .. وانطباع موحد . وهمس شعرى داخلى فى ثنايا لغة السرد .

ويمكن لقارىء قصة « الإنسان » أن يتلمس مبدأ مهما من المبادىء التى يفضلها الكاتب ، ويتحمس لمن يؤمنون به . فهو يصور جانبا من حياة صديق لا يعرفه أهدى

القصة إليه . لكنا سرعان ما نعرف أنه كاتب مهموم بهموم البسطاء الطيبين ؛ يكتب لتوعيتهم ، وتثقيفهم وتنوير عقولهم وأفكارهم . اختفى عامين . ربما بسبب أفكاره وكتاباته . بل المؤكد أنه اعتقل لهذا السبب .

(كان يكتب والناس يقرأون . الناس البسطاء المضيَّعون كانوا يقرأون له . وبعضهم لم يكن يعرف القراءة .. لكنه كان يسمع بالإنسان النحيل ، فكان يشترى الجريدة ، ويقعد بها عند صاحب له ؛ ليقرأ له ماكتبه عنه . وعن جاره بائع البطاطا . وعن سنية المومس التى تسكن خلفهم، وتسكر كل ليلة، وتظل تزعجهم بشجارها حتى الصباح. وعن الأعرج الذى يقفز كالجرادة على جانبى الترام بقدمه الواحدة لبيع الكبريت . والبهلوان النحيل المعروق الذى يرقص ببطنه وأصابعه ، وعينيه وأنفه . والعامل الذى تلتهم الآلة عرقه ودموعه ودمه ، وساعات عمره الحيوية . ثم لا يستطيع بعد ذلك أن يعيش .. والفلاح الذى يزرع جسده طوال النهار فى الأرض السوداء . ويرويها بعصير قلبه وكل قواه ، وينام فى السباخ ، ويجمع الحسرة والشوك والألم .

كان الإنسان النحيل يكتب لهم جميعًا ، وكانوا كلهم يشعرون بذلك ، فيقرأون كل ما يكتبه . كانوا يحسون أنه منهم ، يعيش حياتهم ، ويفهمها ويدرك الخيوط المعقدة التى تصنع متاعبهم . وتنشب فى قلبه أصابع القلق الرهيبة الغليظة ، الناشبة فى قلوبهم .

وكانوا يلمسون الصدق فى كتاباته . ويرون النور الجديد خلال ما يسطره ، فيتنفسون ما يكتب . ويأكلونه أكلًا واعيًا بعقولهم ومشاعرهم . ثم يديرون أبصارهم فى حياتهم من حولهم ، ويفكرون فيما يجب أن تكون عليه هذه الحياة) .

والنص واضح فى بيان رؤية صبرى موسى فيما ينبغي أن تكون عليه الكتابة . وفى علاقة الكاتب بالناس ؛ وفى الهدف من الكتابة ؛ أيا ما كانت العواقب !.

وعلاقة المرأة بالرجل علاقة أساسية فى كثير من القصص . ولا يظن أنها تتسم بالرومانسية إنما هى علاقة واقعية ، يغلب عليها الجنس الناعم غير المكشوف ؛ نجده هدفا عند المرأة والرجل على السواء : القناع - فى الغربة - الساعة - الباب - القميص .

يأتى حواره بشكل مضفر مع وصفه وسرده . ولا يسيطر على أكبر مساحة فى النص كما وجدنا عند الآخرين . (- عملت أيه فى العيال ؟ .

وقذف حسنين ببقية السيجارة من نافذة العربة وهو يجب على سؤال عبد الباقى :

- لقينا للبت سرير فى المستشفى ، ويمكن يعملوا لها العملية بعد بكره .

وكان صوت عبد الباقى وحسنين يعبران المزلقان خلال كلاكس من هنا وزمارة من هناك . ونداءات الباعة وصراخهم .. وأصوات فتح الكوكاكولا وارتطام الجرادل الصاج . وعاد عبد الباقى يصيح : - طب كويس .. والواد ..

- خلاص ياسيدى ربنا هدى المدير ووافق على السلفة ، ودفعت له المصاريف .. وحايخش الامتحان .

وسكت الأسطى حسنين لحظة ، دار خلالها بعينية فى الضجة المحيطة به ، ثم عاد يصيح فى سأم : - أهى ماشية ياعم عبد الباقى .. الواحد حايعمل أيه يعنى ، أدحنا بنزق فيها من هنا ومن هناك وزى ماتيجى بقى .

وزعق عبد الباقى : - ولا يهمك ياحسنين .. دى بكرة تبقى عال قوى) .

كثيرة هى المواقف الانسانية فى قصص صبرى موسى . وكثيرة هى أيضا القصص التى تمنح الحيوان أو الطير أبعادًا بشرية ؛ فى صراعها مع الإنسن ، الذى قد يقسو فى تعامله معها ، دون أن تكون لديها القدرة على التغلب عليه . قصة (الوولف) تؤكد هذا المعنى حين يصيبه شاب أراد أن يظهر قوته أمام فتاته (لكن الفتاة كانت ذاهلة .. والشاطئ أيضًا كان ذاهلاً .. والوولف قبع على الرمال يتحسس قائمته المضروبة بفمه ويطلق أنينا خافتًا .. قالت الفتاة : الكلب يبكى . كانت تسيل من عينى الوولف دموع حقيقية .. شعر الشاب الجاد بالخجل ففكر أن يعيد الكرة للكلب ، لكنه ما كاد يقترب منه حتى نهض الوولف فى خوف ، ثم تراجع مبتعدًا ، ويمم عائدًا تجاه الصحراء دون أن ينظر خلفه) ١١ مجموعة (وجها لظهر) .

وقصة « ديسمبر » تأتى فى نفس المستوى . ملامح إنسانية أضفاها الكاتب على الديك (... لكنه فى الحقيقة لو أجهدت نفسك ودققت النظر ، لوجدته بطريقة ما بشريًا .. الوجه الصغير الأسود المجعد يتلوى ، والمنقار ينفتح ويزعق والعرف الأحمر يهتز ، متآكلاً من أطرافه كأن ديكا روميًا آخر كان يقرضه بين الحين والحين منذ شهور .. بينما الكف البشرية تنهال عليه بالصفعات كأنها واحدة من أطراف حيوان قديم) .

وفى الاتجاه المقابل هناك من ينتظر الديك والدجاج للاحتفال بعيد الميلاد ، دون أن يعنوا بما أصاب هذه الطيور . ولا ننسى أن الكاتب يجرى حوارًا بين الرجل والديك !.

والعناوين التى يختارها صبرى موسى لقصصه مكونة من كلمة واحدة : الباب - الوولف - الزجاجة - الطوق - يناير - أبريل - المسخوطة - السفينة - أغسطس - أخوها - ديسمبر - سبتمبر - القناع - الفرح - الجدار - بطلناه -

الإنسان - الساعة - السكلان - تفاح - التلميذ . ولأول مرة يتخذ الكاتب أسماء الشهور الإفرنجية عناوين قصصه . ثم هناك عناوين تدل على زمن وقوع الفعل « وفى الصباح » وأخرى تعنى الدهشة والتعجب : « تسرق ياجاج » .

ومع ذلك فإنى كنت أفضل عند نشر الأعمال الكاملة لصبرى موسى ، وبالذات فيما يتعلق بمجموعته (مشروع قتل جاره) ١٩٩٠ الصادرة ضمن الجزء الخامس من الأعمال ، أن يحتفظ بالعنوان القديم للمجموعة وهو (وجهًا لظهر) . فهى مجموعة تضم أكثر من أثنتى عشرة قصة قصيرة هى كل ما ضمته مجموعته (وجهًا لظهر) . وقد احتفظ لبعض القصص بعناوينها الأولى ، وغير عناوين بعضها الآخر . إنها عدوى انتقلت إليه وأذعن لها بلا مبرر .

أمَّا القصص التى بقيت كما هى فإنها : (أخوها) ١٣٦ و(وفى الصباح) ١٤٣ ، و(الوولف) ١٥٨ ، و(وجهًا لظهر) ١٩٤ ، و(السفينة) ٢٠٠ ، و(يناير) ٢٢٦ ، و(أغسطس) ٢٤٠ ، و(الزجاجة) ٢٤٩ . والقصص التى تغير عنوانها هى (الذكريات) كانت فى مجموعته الأولى بعنوان (سبتمبر) ص ٢٠ . و(هابى كريسماس) كانت فى مجموعته الأولى بعنوان « ديسمبر » ص ٨ . وقد حدث ذلك دون أية إشارة للمجموعة الأولى الصادرة ١٩٦٦ . والفارق الزمنى ست وعشرون سنة !!.

فى الخاتمة

ماذا قصت شهر زاد فى الستينيات ؟

لم تلفت القصة القصيرة التى كتبتها الأديبة المصرية ، نظر أى من النقاد والباحثين . ذلك أنا إذا نظرنا فيما كتب عن القصة القصيرة فى الفترة بين ١٩٦١/ ١٩٩١ على سبيل المثال ، لم نظفر بما تستأهله الكاتبة المصرية . وإن كنا نلاحظ أن عدد الكاتبات للقصة القصيرة على نحو خاص قد أخذ فى تزايد مستمر . ومع ذلك فإن موقف النقاد والباحثين لم يتعد حدود « المجاملة » الشخصية اللطيفة ؛ مرة فى حديث إذاعى غير مسموع ؛ وأخرى فى مقال مبالغ غير مقروء . رغم أن إبداع الكاتبات المصريات فى القصة القصيرة يحتاج إلى توفر وتأمل ونظر معمق .

وثمة ملاحظة جديرة بأن تلفت الانتباه . تلك هى أن باحثة من الباحثات فى الأدب والفن ، لم تتوفر على دراسة ما ألف من قبل بعض الكاتبات المصريات من أجيال مختلفة . وأعنى بذلك - لا إعدادا ببليوجرافيا لما نشر من قصص قصار - دراسة نقدية موضوعية تعكف صاحبتها على متابعة ما نشرته الكاتبة المصرية من قصص فى صحفنا ومجلاتنا منذ عهد بعيد حتى الآن . تتابع خطوات السير من الناحية الفنية والموضوعية . وتجمع النقاط التى تلتقى عندها قصصهن . وتكشف عن مواطن التمايز والتفرد لدى بعضهن إن وجدت . وما هو وجه الاختلاف فى الرؤية والتناول وطريقة المعالجة ، فيما كتبته الكاتبات المصريات ، مع ما أبدعه الكتاب الرجال من قصص قصيرة . وهل ثمة مؤثرات مشتركة أثرت فيهما معًا ، أم إن ظروف الكاتبة تختلف ، مما قد ينعكس فيما تكتبه من قصص ؟!.

نحن نطالب بدراسة جادة تقول لنا بشكل موضوعى محايد : ما هو الدور الحقيقى الذى لعبته الكاتبة المصرية فى ميدان القصة القصيرة منذ بداية الستينيات حتى الآن ؟ من حيث تطوير الفن : شكلًا ولغة ورؤية ومضمونا . وهل تعتبر كتاباتها إسهاما حقيقيا يفرض على الناقد أو الباحث أن يعلن عنه عند تناول هذا الفن بالدراسة والتحليل ، أو التقويم ، وعند التعريف به لأجيالنا القارئة : مصرية وعربية . عل أن يكون ذلك بعيدًا عن مجرد حشد لأسماء الكاتبات ، وتسجيل آرائهن بصورة صحفية ، وتدوين وجهة نظر

كل منهن فيما كتبته هى وفيما كتبته أخريات ؛ كما فعلت ذلك واحدة من الطالبات اللائى كن يقمن بإعداد بحث للدكتوراة على هذا النحو الساذج .

إذ إن من المعروف أن بعض من يسهمن بين الحين والحين بكتابة القصة القصيرة ، يعملن فى وسائل الإعلام المختلفة : صحافة وإذاعة وتليفزيون ؛ أو لديهن نشاط اجتماعى ملحوظ ، أو يملكن صوتاً صارخا ؛ يعلن عن وجوده فى كل مكان ؛ يفرضن أسماء هن وأخبارهن وصورهن من خلال هذه الوسائل ؛ مما عمّق لدى القارىء أو المستمع أو المشاهد أنهن – وحدهن – الكاتبات القصصيات اللائى يمثلن مصر ، فى هذا الفن . المسألة فى اعتقادى ليست صراخًا ولا إعلانا ولا مجاملة ولا انحيازا خارجا عن إطار الفن الأصيل . إنها إبداع فنى مؤثر مختلف ومتميز ؛ عمّا يكتبه الآخرون . فلننظر فى القضية باعتبارها دورًا إيجابيا مؤثرا فى قطاع كبير من القراء .

ومن ثم فإن المسألة فى غاية الصعوبة . ونحن حين نطالب بدراسة تقوم بها ناقدة أو باحثة فإنا لا نعنى بذلك مفهوما معينا للأدب يفصل بين ما يصدر عن الرجل عمّا يصدر عن المرأة . إذ إن الفن الجيد – شكلا ومضمونا – المعبر عن حركة الحياة فى المجتمع ، والمقدم فى صياغة فنية ناجحة وبناء متماسك ، ليس حكرًا على جنس دون الآخر . إنهما معًا يعيشان واقعاً ما ، ويعبران فى شكل أدبى معين ، له سماته وخصائصه المستقرة المعروفة ؛ أمّا من أجاد منها وتفوق فإنه سوف يبقى ، ويذكر ، ويدرس . بشرط أن تكون درجة التوفيق عالية من حيث الشكل الفنى ، ومعبرة عن وعى وفهم عميق لحركة الحياة فى المجتمع ، وموقف أصيل منها . لكنا رأينا خلو المكتبة العربية من دراسة نقدية واعية تتوفر على هذا العمل دون تسطيح أو دعائية أو سذاجة فى الرؤية . ودون أناة فى المتابعة والتوصيف . وليس من شك فى أن الدارسة – المرأة قد تصل إلى نتائج ربما لا تتيسّر للباحث أو الناقد . أقول ، ربما . وأظن أنه كان حلمًا ؛ بمثل ما كان ظاهرة لافتة حقًا .

حتى المقالات التى نشرت فى العدد الأول – يناير ١٩٩٣ – من مجلة (إبداع) حول موضوع : « المرأة مبدعة » بأقلام عدد محترم من الكاتبات والباحثات اللامعات لم ترق إلى ماينبغى أن تصل إليه الدراسة النقدية المأمولة : عمقًا ، وتحليلاً ، ومقارنة ، واستخلاصًا للنتائج وكشفًا للمواهب الجديدة !.

لقد أسهمت الكاتبة المصرية إسهامًا ملحوظًا فى الحياة الثقافية المصرية بعامة ، وفى القصة القصيرة بخاصة . لم تكتف بدورها التنويرى الخاص بالدفاع عن قضاياها ، والمطالبة بحقوقها ، وإنما أسست الصحف ، ورأست تحرير المجلات ، وكتبت القصة

والشعر والمقالات الاجتماعية ، وشاركت فى صياغة بعض القوانين المتعلقة بالحقوق المدنية . والبحث فى المجلات التى أشرفت على أن تكون خاصة بالمرأة ، يؤكد ذلك . وهى على سبيل المثال : الأمل - أمهات المستقبل - الجنس اللطيف - السيدات - السيدات والرجال - الطالبة - العروسة - العفاف - الفتاة - فتاة الشرق - فتاة مصر - المرأة الجديدة - المرأة المصرية - النهضة النسائية - السفور - حكيم البيت - بنت النيل - حواء - الجنس الناعم - المرأة الصغيرة - امرأة الشرق الصغيرة - صحوة المرأة . يضاف إلى هذا الصحف والمجلات الأخرى التى شهدت كتابات بأقلام أديبات مصريات .

وفى العشرينيات ثم فى الثلاثينيات ، كانت أقلام بعض الكاتبات قد رسخت . مثل : درية فهمى - فاطمة نعمت راشد - سهير القلماوى - جميلة العلايلى - نعيمة المغربى - نعيمة أحمد على - سنية العقاد - نعيمة الأيوبى - نبوية موسى - إحسان أحمد - منيرة ثابت - فاطمة فهمى - بولا العلايلى - رباب الكاظمى - أمينة السعيد - صوفى عبد الله - سميحة عبد الرحمن - جاذبية صدقى - دنيا يوسف - نعمات رشوان - وداد فؤاد خليل - وغيرهن كثيرات . وقد مارس عدد كبير منهن كتابة القصة القصيرة .

وفى إطار موضوعنا فإنا لن نؤرخ للقصة القصيرة التى صدرت عن الكاتبات المصريات ؛ منذ نشأة هذا الفن فى أدبنا الحديث . كما أننا لن نقف عند جميع المراحل . وإنما سنختار بعض الكتابات القصصية التى تمثل مرحلة الستينيات . بمعنى أن ظهورها فى الصحف والمجلات ، أو صدورها فى مجموعات قصصية كان فى هذه الفترة . الانتخاب أساس ، والتأريخ غير وارد ، والإحصاء ليس هدفاً ؛ حتى نتمكن من وضع تصور لإجابات عن بعض التساؤلات التى طرحناها .

● ولتكن بدايتنا مع كاتبة قصصية ألَّفت عددا كبيرا من القصص ؛ ولا تجد لها ذكرًا . هى إحسان كمال ؛ التى نشرت أول قصة قصيرة بعنوان « ما أحلى الرجوع إليه » فى مجلة « الإذاعة » بالعدد ١٣٦٢ - الصادر فى ٢٢ أبريل ١٩٦١ . وإن كانت قد جرَّبت النشر قبلئذ . ثم أصدرت أول مجموعة قصصية لها بعنوان (سجن أملكه) ضمن سلسلة « الكتاب الماسى » فى ١٩٦٥ . وشاركت كلاً من نجيبة العسال وهدى جاد فى إصدار مجموعة (سطر مغلوط) عن هيئة الكتاب ١٩٧١ ، بخمس قصص قصار . وفى مايو ١٩٧٦ أصدرت لها دار الهلال مجموعتها (أحلام العمر كله) . وفى مارس ١٩٨١ صدر لها عن دار الهلال أيضا مجموعة (الحب أبدًا لا يموت) . أمَّا مؤسسة أخبار اليوم

فقد نشرت لها ضمن سلسلة « كتاب اليوم » ١٩٨٢ مجموعة (أقوى حب) . وما لبثت المجموعات الخاصة بها أن تتابعت : (لحن من السماء) ١٩٨٧ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (ممنوع دخول الزوجات) كتاب اليوم - العدد ٢٨٧ - أكتوبر ١٩٨٨ . وهكذا .

وتحدد إحسان كمال رأيها بوضوح فى بعض المسائل المتصلة بالقصة القصيرة التى تكتبها . من حيث إنها تلتقط (معظم أفكار قصصى من صميم المجتمع المصرى . أصور فيها مشاكل ومعاناة العديد من أفراده) . كما تكشف عن أنها تهتم (بالتحليل النفسى لشخصيات أبطالى فأبين أدق الخلجات والعوامل التى وجهته هذه الوجهة) . أمّا موقفها من القصة التجريبية فإنه قاطع حاد (إننى لا أراها قصة إن لم تستطع أن تخاطب الناس فتهزهم أحيانًا وتضيف إليهم أحيانًا أخرى . لكنها فى كل الأحوال لابد أن تلمس شغاف قلوبهم أو عقولهم) . ورأيها فى النقد والنقاد أكثر وضوحًا (فالنقاد الكبار - باستثناء اثنين أو ثلاثة - أخلوا الساحة حتى لم يعد فيها سوى خليط بعضه لم يدرس ، وكل ما لديه اجتهادات . وبعضه من الأسماء الجديدة التى تحاول أن تحقق شهرة عن طريق نقد أعمال كبار الكتاب فقط . وبعضه يجمع بين النقد والإبداع . وهؤلاء لا يكتبون إلا عن زملائهم فى الشلل المختلفة . وهكذاتاه الكتاب الجدد بين هؤلاء وهؤلاء . فلم يستطع أغلبهم أن يأخذ فرصته من النقد والتقييم وإلقاء الضوء عليه . ورغم ما قدمه بعضهم من أعمال جيدة كان مفروضًا أن تلفت الانتباه إليه) .

وردت هذه الأقوال فى الكتاب الذى أعده محمد الراوى بعنوان (أدباء الجيل يتحدثون) صفحتى ١٣٧ ، ١٣٨ . وهى تبين وعيًا بما تكتب ، وبما يحيط بها ، وبالشكل الفنى الذى ارتضته لتقول كلمتها من خلاله . وهو شكل تقليدى ؛ لأنها ترفض التجريب والتجديد . كما أنها لا تتوسل بالرمز كثيرًا ، ولا تلجأ إلى الخرافة ، والأسطورة ، وتيار الوعى . فهى مرتبطة بالواقع الاجتماعى - الاقتصادى . وبالمرأة ، شخصية محورية فى جميع قصصها أو فى الأغلب الأعم منها . ففى قصة « أنت أيضا » من مجموعة (الحب أبدًا لا يموت) نعيش مع سعودى المحصل ، الذى تبلورت أحلامه فى أن يصبح مفتشًا حتى يعلو من مشكلات يومية كثيرة . وتصور قصة « أول ميعاد » طالبًا يعش الموسيقى لكنه لا يملك الموهبة ولا الاستعداد ؛ فيفشل ، ويتحول فى النهاية إلى كمسارى لا يملك إلاّ صفارته النشاز التى جعلها بديلًا للبوق والبيانو والعود . بينما تثير قصة « هشام ٩٠٪ » قضية تربوية فى مسألة الثانوية العامة ؛ ودور الصحافة التى قد تلهب الطلاب وأولياء الأمور . إلى غير ذلك من بعض القصص التى تبتعد - أحيانا -

عن المرأة : أو التى لا تكون « المرأة » : أمًّا وزوجة وحبيبة ؛ ممثلة دور البطولة .

ولأن الكاتبة مدركة للأبعاد النفسية للمرأة ، وللعوامل المؤثرة فيها ؛ فإنها تحاول تصوير أزمتها من الداخل . وتلمس الخلجات الشعورية والوجدانية . والصراع الداخلي الذى يعتمل فى أعماقها مما يدمر حياتها ، ويؤثر فى وجودها : سلوكا وفكرا وواقعا وأحلامًا . فقد تعاملت مع بطلة قصة « سطر مغلوط » من الداخل ؛ لاستبطان مشاعرها ، ومعرفة تناقضاتها هى مع نفسها أولاً ومع زوجها ثانيًا . فثمة صراع جاد بين رغبات زوجها ، وبين حياتها اليومية الحافلة بالمعاناة ، دون أن يلفت ذلك نظر زوجها . إنه لا يفكر فى وحدتها ، وعذابها ، وشوقها للحديث معهُ ؛ ويلح فى طلب النوم عند القيلولة ، وضرورة إسكات الأولاد ؛ وما شابه ذلك من مطالب لا تنتهى ، مغفلاً مشاعرها تمامًا : (أحرم نفسى أنا .. كل شىء .. عدا الانتظار .. انتظار انتهاء المصيف والعودة لأنواع أخرى من الانتظار فى القاهرة) ٣٠ . والقصة تحمل عنوان « انتظار » . وتقودنا كلماتها الأولى إلى الانطباع النهائي ، وإلى الموضوع المطروح ، وموقف الشخصية : (مازلت أنتظر . انتظر وأنتظر وأنتطر .. يخيل إلى أننى خلقت فى هذه الدنيا خصيصا كى أنتظر .. حياتى كلها ضاعت فى الانتظار) ٢٥ .

والزوجة المنتظرة هنا زوجة لا تعمل . غير مثقفة . وهكذا استطاعت الكاتبة أن تقول رأيها بفن ؛ دون خطابية أو زعيق . لأنها لا تكتب مقالة .

وتعانى البطلة فى قصة « صرخة فى الطابور » - مجموعة (أحلام العمر كله) من أجل الحصول على دجاجة ؛ تقدمها لزوجها الخارج تواً من السجن . وكان سجنه لسبب مادى اقتصادى : ولحاجة أسرته إلى ما يقيم أودها . لقطة من الواقع الحى ؛ حيث تعانى زوجات فقيرات كثيرات . والقصة من أول كلمة فيها حتى آخر كلمة تفضى إلى انطباع موحد . وهى تحتفل بالدراما الحادة ، والصراع الداخلى والخارجى ؛ فى موقف مكثف جداً ؛ يوحى بإدراك المرأة للمفارقة العجيبة فى الدخول ، وفى مصادر الثروة ، وفى التناقض الطبقى . فالمرأة الواقفة فى طابور الجمعية هى المعادل الموضوعى للمرأة التى لم تحصل على الدجاجة . تعيش نفس الظروف الطاحنة التى دفعت الزوج إلى ارتكاب الجريمة بالاختلاس أو السرقة .

الواقع الجاثم قاتل ومدمر . كل القوى المحيطة تتواطأ ضد الانسان البسيط الفقير . حتى موظف الجمعية الذى لا يبتعد كثيرا فى انتمائه الطبقى عن مستوى الزوجة المطحونة ؟ ومع ذلك فإنه لم يأبه لتوسلاتها : (اعمل معروفا . لابد أن هناك كمية

متبقية . أريد دجاجة واحدة . حاجتى إليها شديدة . لا أوقعك الله فى ضيق أبدًا . انظر بطاقتى . لم أحصل من قبل على دجاج قط . لم أكن أهتم . اليوم الأمر مختلف . أقبل يديك) ٨١ . الكل يمارس ضغطاً عليها ، وهم - جميعًا - يقتلون حلمها الصغير : (أردت اليوم أن أظهر له مشاعرى . معزته عندى . افتقادى له . فرحتى بعودته . ندمى على تصرفاته السابقة . لا أجيد الكلمات وأراها غير قادرة على التعبير عن كل ما أكنه . أردت أن أقيم له وليمة . لا أستطيع الشراء من التجار . وحتى الخمسون قرشا هذه لا يعلم إلاَّ الله كيف دبرتها) ٨٢ .

وإحسان كمال تقدم شخصياتها فى إطار عالم واقعى . شخصيات وأماكن ومواقف . ولو أننا تتبعنا شخصيات قصصها لوجدنا أنها شخصيات عادية ؛ مطحونة اقتصادياً ، مدمرة نفسيًا ، لا تنتمى إلى الطبقات العليا . بل إن الشخصيات التى من هذا النوع - وهى قليلة - تحظى من الكاتبة بكثير من النقد اللاذع ، والسخرية المرة . هناك صلاح بائع اللب الجوَّال ، ومعاناته مع الشرطى . ورمضان صبى الميكانيكى . وحارس الأسد فى حديقة الحيوان ، أطفاله لا يجدون الحلوى واللّعب ووسائل الترفية ؛ وكذلك زوجته ، والأبناء الضائعون للخلافات الزوجية بين الأب والأم « طفلان يتناولان العشاء » . والمدرس المخلص الذى لا يستطيع مواجهة متطلبات الحياة اليومية : حيث الابن العاطل بلا عمل . والأخت القعيدة التى تريد أن تتزوج وهو غير قادر على تجهيزها . وغير ذلك مما يكتم أنفاسه ، ويضغط عليه .

وينبغى التأكيد على أن الكاتبة لاتنحاز انحيازًا عقديًا . وإنما هى تأسى للضغوط الاقتصادية والاجتماعية ، ولعدم توفر العدل ؛ حيث يتكدس الفقر فى جانب مظلم ؛ بينما يملأ أصحاب الدخول الطفيلية الحياة صخبًا وضجيجاً واستعلاء وإثارة للحقد .. وهى وإن كانت تغوص فى أعماق المجتمع ؛ فإنها لاتنسى الأحلام الصغيرة لهؤلاء المعدمين أو الكادحين . وكيف أنه من الممكن أن تتحقق لهم أحلامهم ؛ ولو بالصدفة ، لكن ذلك قد يأتى بنتيجة عكسية . ربما لأنه قد جاء عن غير طريق العمل الشريف ؛ والعرق الناتج عن جهد جهيد . إذ يرتبط موقفها من الكادحين بنظرتها للعمل : قيمة وطنية واجتماعية وإنسانية . ففى قصة « الإنسان والآلة » - مجموعة (أحلام العمر كله) ، تجسد التناقض بين من يعملون من أجل ألاَّ تتوقف عجلة الإنتاج ، وبين من يقتنصون عمل الآخرين ؛ كى ينسبوه إلى أنفسهم ؛ فى مفارقة شديدة الوضوح ، ومن خلال قصة قصيرة فنية .

ثم يأتى موقفها من الطبقة البورجوازية فيما تقدمه من نماذج نسوية . فى قصة « صقيع

أغسطس » – مجموعة (الحب أبدًا لا يموت) وجه مختلف ، ولون آخر لم نألفه للمرأة عند الكاتبة . أرادت الكاتبة تعذيب البطلة ؛ لأنها أنانية ، فردية ، مستعلية ، متعجرفة ؛ بهذا اللون الجديد من العذاب القاسى القاتل ، حيث حاصرتها بملل غير محتمل أشبه بالصقيع فى شهر أغسطس . وفى قصة « ذلك الحلم » شكلٍ آخر من أشكال الإيلام النفسى للبطلة التى تملك كل شيء : ماديًا وعاطفيًا واجتماعياً ؛ لكنها تشعر بصفة دائمة بأن شيئا ما ينقصها ؛ هى لا تعرفه ولكنها تريد الوصول إليه . يتمثل ذلك فى حلم تراه كل ليلة ، مضمونه واحد ونتيجته واحدة ، والطبيب لا يصل إلى تفسير مقنع له .

وفى محاولة لاستخدام الرمز ، تسخر الكاتبة من الجشع المادى الذى يصيب بعض الناس ؛ ممن يقيمون الحفلات الصاخبة الباهرة فى الفنادق الكبرى ؛ وهو ما أدى إلى أن تقتحم الحيوانات الحفل الكبير . « الحفلة الكبرى » مجموعة (ممنوع دخول الزوجات) .

ومناصرة الكاتبة للمرأة تأتى من منطلق إحساسها بمعاناتها وشقائها المادى والمعنوى . وليس لأسباب حزبية أوعنصرية . وحرصها على عدم رسم الملامح الخارجية للمرأة ؛ يأتى من كونها تريد تسليط الأضواء على « الداخل » ؛ ووعيها بحتيمة أن تكون ثمة وحدة انطباع معينة وراء كل قصة ؛ حتى تؤثر فى القارىء : عقلاً وشعورًا . وثمة قصص تصور المرأة شجاعة لا ضعيفة ، إيجابية لا سلبية ؛ وبخاصة فيما يتعلق بأداء عمل وطنى أو واجبٍ قومى : « عدت ولم أعد » ، « وضع مختلف » ، « من بعد غربة طالت » ، بل أحيانًا ما نجدها أضفت على المرأة صفات تجعلها أكثر حرصًا على الأخلاق والمبادىء من الرجل . قصة « دموعك يا جميلة » مجموعة (الحب أبدًا لا يموت) . زوجة مصطفى السايس تخشى أن يضطر إلى تغيير مبادئه وسلوكه وأخلاقه وهيبته ، من شدة ضغط الظروف الطاحنة ، التى لا يحتملها بشر . هذا التعاطف – ولا أقول الانحياز – الإنسانى قد يدفعها إلى غمز الرجل : (مسكينة المرأة – الرجل يخطىء . وهى تدفع الثمن) ٣٩ من قصة « الحب أبدًا لا يموت » .

لكنها من ناحية أخرى ، وفى ثنايا حديث نفسىٍ لبطلة قصة « خطأ فى التقدير » – مجموعة (سطر مغلوط) تقدر الرجل وتتمناه زوجاً ؛ كى تقف إلى جواره ، وتشجعه على الفوز بالبطولة ، بمعنى أنها تريد تحقيق هدف شخصى ؛ لغاية نبيلة ، ولعمل إيجابى (تمنيت أن نتوج ذلك الحب بالزواج ، بل أصبح هذا الحلم شغلى الشاغل ليلى ونهارى . لا أكتفى بمجرد التمنى . بل أخطط أيضا . كيف ستكون علاقتنا بعد الزواج ؟ سأسعده . سأفعل كل ما بوسعى كى أرضيه . ليس هذا فقط . سأكون ملاكه الحارس

الذى يقف بجواره يرعاه ويحميه . حتى من نفسه . لن أجعله يسهر . سيكون فى ذلك حرمان لى من متع وحفلات عديدة . ولكنى سأضحى حتى يكون دائما فى كاملٍ لياقته .. لن يهمنى أن أحرم من صحبته فترات طويلة ما دام يتمرن . أنا رياضية أيضا وأعرف ما يفيد اللاعب وما يضره . من مأكل وتمرين وراحة . يقولون إن خلف كل عظيم امرأة . سأقف أنا خلفه حتى يصبح لاعبًا عظيمًا) ٥٧ .

كما يبدو الموقف الإيجابى للمرأة من بعض الأمور السالبة فى المجتمع ؛ فى قصة « مطلوب على وجه السرعة » - مجموعة (ممنوع دخول الزوجات) حيث تطالب البطلة بحاجة الناس إلى مرايا تعكس مايضمرون ؛ ليروا وجوههم القبيحة ، وملامحهم غير النقية (لقد سألتنى إذا كان هناك حل أو علاج لما وصل إليه حالنا . نعم ياسيدى هناك حل . حل واحد وحيد . أكتب هذا الإعلان كى ينشر فى جميع الصحائف « مطلوب على وجهٍ السرعة . مرايا . الآلاف . بل الملايين من المرايا . كى توزع على الناس . جميع النّاس فى هذا البلد) ١٠١ .

لم تستخدم الكاتبة تلك الأدوات الفنية التى أصبحت - الآن - تقليدية وقديمة . كالفلاش باك والتقطيع السينمائى ، وتداخل الأزمنة ، وعناصر اللون والضوء والموسيقى . لا غرابة فى عالمها الذى شغل قصصها . ولا شذوذ فى شخصياتها . ولا شىء يبعث على إثارة الدهشة لغموضه أو لتعقيده . فالقصة تروى بضمير المتكم غالبًا ؛ وبضمير الغائب أحيانا . وهى قصة تنطلقٍ من بداية معينة ، لتصل إلى نهاية محتومة . الكلمات محددة . والعبارات بسيطة . لا تكلّف ، ولا خيال ، ولا شعر . الأسلوب سهل مقبول بالنسبة للقاسم الأعظم من القراء والقارئات . وتطعيم لغة السرد ببعض العبارات التى تجرى على ألسنة العامة ، أو المفردات التى تستخدمها المرأة فى حياتها اليومية ، أمر ملحوظ . مثال ذلك : « لا منه ولا كفاية شره » . « مجرد حضورها قد أعطى للفسيخ طعم الشربات » . « وقديمًا قالوا فى الأمثال إن الفاضى يعمل قاضى » . « نعم حردت الباط أمس وأبدأ الآن فى حرد القبة » . « هناك سطر مغلوط فى منتصف انكوت » . «ياه .. دا عندى ميعاد مع دكتور الاسنان . كنت ناسياه خالص . لولا الضرس نقح علىَّ فجأة » . واختارت الكاتبة لإحدى قصصها القصيرة عنوان « يامساء الفل » ، مجموعة (الحب أبدأ لا يموت) . وتقول إحدى شخصيات قصة « دموعك ياجميلة » . (كلا .. ألف بعد الشر .. محمد بخير وعافية) .

وثمة قصص لدى إحسان كمال طال فيها الحوار مثل « ذلك الحلمٍ » و« أنتِ أيضاً وأخرى جاءت بمثابة تخطيط لرواية طويلة حيث عرضت الكاتبة عرضًا مطولاً حياة

أفراد أسرة اللواء مراد بك « كنبة وأربعة مقاعد » ؛ بالإضافة إلى ما قد يبدو مباشرًا وتعليمياً عندما تتناول قضية وطنية أو تربوية باعتبارها الأم التي توجه وترشد وتعلم . وتحاول التوفيق بين جيلين : جيل الأب وجيل الابن « من أجل ابنى » . ويمثل ما وجدت الهنات فى بعض القصص ؛ تمثلت الجودة فيما أشرنا إليه ؛ فى ضوء مفهوم الكاتبة للقصة القصيرة ، واختيار موضوعها وشخصيتها ؛ وموقفها من قضايا المجتمع . مثل : الإنسان والآلة - صرخة فى الطابور - والكوب الذى انكسر - الأول والأخير - أول ميعاد - الحب الأخير - نجاح فاق الخيال - وغيرها . إننا لسنا بصدد تقييم نهائي باتر . ولكنا نسعى جاهدين لبيان الدور الذى لعبته الكاتبة المصرية فى تطور فن القصة القصيرة فى هذه الفترة . وحدود هذا الدور ، وملامحه ، وقيمته الحقيقية .

● تتخذ هدى جاد من الرجل ، ومن الواقع ، ومن قضايا الناس والمجتمع ، موقفًا لا يلقى قبولاً لدى كثير من النقاد والقراء المستنيرين على حد سواء . لم ينجح فى تدعيمه البناء الذى أرتضته شكلاً فنيًا عبرت من خلاله عن رأيها . فقد جاء بناءً غير متماسك ؛ مختل الاركان . ضعيف الأساس . وإن وصفته بأنه قصة قصيرة . وإن انتمى بعضه للبناء التقليدى المعروف . لكن أغلبه لم يوفق فى مجرد الانتساب إلى هذا الشكل الفنى .

ومعروف أن الكاتبة هدى جاد حريصة على نشر قصصها فى الصحف والمجلات . بدأ ذلك فى يوليو ١٩٦٢ بمجلة « الأديب اللبنانية ، بقصة « حتى الأربعين » . بعدها تابعت النشر فى مجلات : القصة - آخر ساعة - الرسالة - التحرير - الكواكب - حواء - الثقافة - المصور - الهلال - الوعى العربى - الموقف العربى - الفيصل - الشاطىء - المساء - الجمهورية - الاخبار - وشاركت كلا من إحسان كمال ونجيبه العسال فى المجموعة المشتركة (سطر مغلوط) ، وانفردت بمجموعة أخرى (سكرنبات) التى صدرت عن دار المعارف ١٩٨٠ . ولها روايتان إحداهما بعنوان (الوشم الأخضر) ١٩٦٥ ، والثانية بعنوان (عيناك خضراوان) ١٩٧٤ .

هل هناك علاقة بين كثرة الانتاج ، وانتشاره هنا وهناك ، وبين الجودة الفنية التى تستهدف تأثيرًا قويًا فى القارىء ؟! إن للانتشار مقوماته ووسائله ؛ وللرغبة فى غزارة الكتابة دوافعها ؛ وهما معاً قد لا تكون لهما أية علاقة بالفن الأصيل . إن من يطلع على أى دليل للقصة القصيرة المصرية سوف يفاجأ بأسماء نشرت لها قصص كثيرة جدا هنا وهناك ؛ لكنها لم تحدث أثرًا ، لا فى القارىء العادى ، ولا فى حركة هذا الفن المتميز .

وما الذى يدفع القارىء والناقد معًا إلى الإقبال على عمل قصصى ما ؛ إن لم يكن به جديد ، مثير ، ويضيف ولا يكرر ؟ وما الذى يفرض على الناقد الجاد أو الباحث الموضوعى أن يقف عند الأسباه والصور الكربونية ، ولا يفتش عن الجواهر فى القاع والبطون ، ولا يكتشف الجديد الجيد ؟

إن نظرة فى عناوين بعض قصص الكاتبة المنشورة فى الستينيات والسبعينيات ، تدل دلالة واضحة على اتجاه رومانسى حالم ؛ فى ظل مجتمع تصطرع فيه القوى والتيارات ، والتناقضات الاجتماعية والاقتصادية ، وتضطرب فيه الافكار والمبادىء ، وتتغير البنى الأساسية فيه . ونحن لا ننظر فى العنوان وحده ؛ بقدر ما يوحى به ، وما يقود إليه ؛ إذ اعتبرناه ركنا من أركان البناء الفنى للقصة القصيرة . تختار الكاتبة مثل هذه التناوين : « باقات من حب » (فبراير ١٩٦٤ - الأديب اللبنانية) - « أردية الليل التاصعة » (سبتمبر ١٩٧٢ - المصور) « سماء وبحر وزرقة » (يناير ١٩٧٣ - الأديب اللبنانية) « امرأتان فى شرنقة » (٢٤ مارس ١٩٧٣ - حواء) - « إغماضة وتنهيدة » (مايو ١٩٧٣ - الهلال) - « الحلم الذهبى » (١٥ يناير ١٩٧٤ - الكوب) - « شموع الفجر » (٨ يونيو ١٩٧٤ - حواء) - « زهور لا•تذبل » (٢٥ يونيو ١٩٧٤ - الكواكب) - « غرام من الشرفة » (١٢ اكتوبر ١٩٧٤ - حواء) - « دموع مضيئة » (٨ مارس ١٩٧٥ - حواء) - « القرنفلة المعلقة » (أغسطس ١٩٧٥ - الثقافة) - « الورود والأسواك » (٥ مارس ١٩٧٧ - حواء) - « سقة فى الجنة » (مارس ١٩٧٧ - الثقافة) - « حقيبة الأحلام » (فبراير ١٩٧٨ - الثقافة) - « شهيدة الحنان » (مارس ١٩٧٨ - الهلال) - « عنق الزهرة يلتوى » (أغسطس ١٩٧٩ - الهلال) .

إنها عناوين وموضوعات تذكرنا بقصص ابراهيم ناجى : النوافذ المغلقة - مدينة الأحلام - حبيبان - رجلان وامرأة - صفحة غرام - الحرمان - على ساطىء الأحزان - الغرام الأخير - جحيم امرأة - حب عظيم - صانع الأحلام . وهى منشورة فى الثلاثينيات والأربعينيات . كما تعيد إلينا عالم محمود كامل المحامى فى قصصه : كبرياء امرأة - القفص الذهبى - حبك أو حنانى - شبح الحب - مات الحب - لا . لم يمت الحب - حنين الوداع - فتاة ذات ليلة - امرأة بلا قلب - الليلة الهائلة - ذكر الغرام - ليلة حب - الربيع الآثم - امرأتان - ليلة عاصفة - ساعة حب - كل الرجال منافقون - العمر الحالم - بقية حب - العالم فى هذه الغرفة - حب منطفىء - حب فى الربيع - كلمات الحب الأخيرة - اللقاء الأخير - قبان فى

جحيم - رمال رمادية . وقد نشر أغلبها فى الثلاثينيات ، والقليل النادر فى الأربعينيات . كذلك فإنها تحيى فى الذاكرة بعض ما كتبه إحسان عبد القدوس ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، وابراهيم الوردانى (وبخاصة : أوراق الورد ، إفاقة قلب ، نور الفجر ، الحب فى النافذة ، صورة امرأة ، وداعًا .. إلى غير لقاء) .

هل يعيد الكاتب فى الستينيات والسبعينيات ما سبق أن قُدم من موضوعات وشخصيات ومواقف ، كانت انعكاساً لمجتمع يعيش مناخًا مغايرا فى السياسة ، والعلاقات الاجتماعية ، والنظام الاقتصادى ، والمناخ الثقافى والفكرى ، والقيم الأخلاقية ؟! أم تراه يبدأ السير فى الطريق الفنى كما بدأه الكتاب السابقون تمامًا ، منذ الخطوة الأولى التى خطوها ؛ وكأن شيئًا لم يكن ؟! هل الإبداع فى التكرار أم فى الخلق الجديد ، والابتكار الفريد ؟! هل خلت حياتنا الاجتماعية فى ظل ما ساد المجتمع فى الستينيات والسبعينيات إلّا من المرأة التى تكره الرجل ، والغيرة : غيرة الأخت والأم والأب والابنة من بعضهم البعض؟! هل توقفت الحياة المصرية منذ الثلاثينيات ، دون حركة ، وصدام ، وصراع ، وظهور فئات جديدة ؛ ومشكلات جديدة ؛ وأفكار جديدة ؟! حتى إننا لو تناولنا ما كتب فى الثلاثينيات - على هذا النحو - سوف يتأكد لنا أنه بعيد عن حركة المجتمع المصرى ومشكلاته آنذاك . فكيف بنا نعيده ، وندور حوله ، ولا ننظر فيما نحن فيه ؟ .

إذا حاولنا البحث عن صورة للواقع فى قصص الكاتبة ؛ فلن نظفر بها . أو إذا استهدفنا معرفة موقف الكاتبة من حياتنا ، فلن نجد شيئًا . بل إنا فى سعينا للملمة رؤية كاملة تعبر عن دور للكاتبة - من خلال عملها الفنى - فيما يتعلق بقضايا المرأة المصرية ؛ سوف نصاب بخيبة أمل . اللهُّم إلّا بعض النماذج المريضة - نفسيًا - والمعقدة - سيكلوجيا - وهو ما لا يعبر عن شيء ، ولا يكشف عن موقف . ويخطىء من يظن أننا نريد داعية ، أو خطيبة ، أو سياسية ، أو زعيمة ؛ ولكنا نبغى كاتبة تعيش زمانها ومكانها وهموم الإنسان : رجلًا وامرأة فى مجتمعها .

تبدأ قصة « صقيع الأفران » بداية تثبت أن الكاتبة تنظر إلى الحياة من وراء نافذة ؛ وأنها فى نظرتها تلك لا تسجل ما تراه ، أو انطباعها عمّا تراه ؛ وإنما تتخيل ما وراء النافذة أو ماتراه : (وهذه نافذتى أطل منها أو لا أطل . أتخيل ما وراءها أو أراه) ١٣٥ . ثم نقرأ فقرًا غير مترابطة ، وغير دالة ، عن قصة جريمة بسبب الحب والرغبة فى الزواج من « لوزة » فيقتل البطل العجوز الست أم أحمد ، ويودع السجن ، الذى ينظر من نافذته إلى الخارج . وسرعان ما نكتشف أن المسألة لا تعدو كونها خيالًا فى خيال

(الكوخ الذى أراه أو أتخيل أننى أراه .. لازلت أنظر من نافذة حجرتى التى خلتها زنزانتى) ١٤٣ . وتنتهى القصة بهذه الجملة (ما أجمل بلدنا .. ما أجمله) .. ومن وراء نافذة أيضًا تحكى قصة « غزالة هانم » . بل إنها تبدأ نفس البداية السابقة : (من وراء زجاج النافذة) ١٤٤ . وتكون كلمات النهاية (كل ذلك حدث من وراء النافذة) ١٥٦ . وما بين البداية والنهاية خيال محض ، وأحداث ملفقة ؛ حب وغيرة وانفصام ثم انسجام ، دون أن يكون هنالك ما يبرره أو يقنع به . ولا يخرج عن دائرة أحكم أبعادها كل من محمود كامل المحامى وإحسان عبد القدوس .. تستكملها الكاتبة بالخيانة الزوجية ، وأشكالها ، وصورها ، فى قصة « صدى » !.

والموقف من الرجل غريب ؛ لا يستند إلى ما يدعمه ؛ من حركة داخلية فى النص القصصى ذاته . ولا تقنع به الفكرة - إن كانت هنالك فكرة - التى تدور حولها القصة ؛ ولا يدفع إليه الحدث - إن كان هنالك حدث بالمعنى الفنى لا الواقعى - ولا يجسده صراع درامي ما . والعنف والقسوة اللذين يتسم بهما هذا الموقف لم يسبق لكاتبة أن صورته . رغم أن الكاتبة لا تعتمد فى كل قصصها القصيرة على رؤية سياسية أو عقدية أو فكرية أو اجتماعية . إنها بعيدة عن الواقع فى حركته وصراعاته وتناقضاته . فمن أين نبتت هذه الحدة ، وكيف جاء هذا الموقف ؟! مادمنا قد عرفنا ذلك كله : إنه غير مبرر فنيًا ؛ ولا ينطلق من رؤية معينة ؛ ولا يصدق مع الواقع ؛ ولا يدعمه تشكيل فنى صادق ، يجمع بين كل العناصر الداخلة فى بنائه ، فى بوتقة فنية خالصة .

فى قصة « بقع الدم .. الوردية » [لاحظ التناقض فى العلاقة بين المفردات والصفات . فبقع الدم تكون نتيجة صراع حاد ومعركة عنيفة . بينما الورد يرمز للحب والتفاؤل وجمال الحياة . مما قد يوحى بعدم معقولية الاتهامات التى لا أساس لها من الناحية المنطقية] امرأة تعانى لأسباب غير واضحة . تحكم بالإدانة دون دليل . تجعل من نفسها القاضى والجلاد . لا يوجد ثمة صراع ، ولا تناقض . ثرثرة خاصة تتضمن وصف الرجل بأن أفكاره متبلدة ، وبأنه حقود ، قاتل ، لا يجيد إلا التهام الطعام . (هذه بقايا ملامح . كانت من زمن بعيد تمثل وجه رجل فى الثلاثين ، محملق العينين بنظرة جامدة ، قد تلين أحيانًا أو قليلًا . لكن الدافع عادة يكون فى لحظات قنص أو اغتصاب) ٤ .

السيد مأمون فى قصة « القلب المثقوب » صاحب النظرات الحادة المتشنجة ، شخصية غير قريبة من وجهة نظر امرأته (لماذا تزوجت هذا الرجل الخشبى ، تكاد تجزم

بأن مكان قلبه حجرة) ١١ ويتبلور وصفها له فى أنه (قواد أمه .. قواد أمه .. وأخيرا زوجته) ١٤ .

مع هذا فإن « المرأة » التى تحتل مكان الصدارة فى القصة القصيرة عند هدى جاد ، امرأة ضعيفة ، سلبية . قلوبهن - جميعًا - كما صورتهن الكاتبة ، مثقوبة ، وضعفهن واضح مجنون ، وكل واحدة تعانى انفصامًا فى شخصيتها « ابنة من رحمين » . فلا ظل للمرأة الثائرة أو الفتاة المتمردة التى تثور على الأوضاع المقلوبة أو الأسباب التى أدت إلى إحباطا وضعفها . وتظل المرأة خاضعة ساكنة مستسلمة لظالمها ولظلمه « دوامات ذكرياتى » . وتبقى - فى النص - تناجى نفسها فى همس صامت ، وحوار مكتوم ، تجتر الذكريات ، وتنهش فى أعماق الشعور أو اللاشعور . لا تفعل فعلاً إيجابياً ، بل تتلقى أفعال « الرجل » : (سمعت فيما مضى من جدتى أن المرأة خلقت لترفه عن الرجل : تسانده إن أمكن فى أوقات راحته . تتلقى صفعاته كأنها قبلات على صفحات الورود وأنها لو حملت دون رغبته فله الحق أن يطالبها بالإجهاض ؛ لأن طاعة الزوج واجبة فى كل الأديان المقدسة) ١٣٩ . مجموعة (سكرنبات) .

ورغم أن « الرجل » هو الطرف الثانى فى الصراع . بل إنه السبب الرئيسى الدافع إليه . فإن الكاتبة لا تسمح له بأن يحتل من مساحة النص القصصى ما يثير ، وما يحرك ، وما يصعد بالموقف إلى الذروة فنيًا . فهو سبب ضعف المرأة ، ووراء اعتلالها النفسى . وله وجود حقيقى فاعل فى المجتمع . بيد أن الكاتبة تكتفى بالتقاط انعكاس سلوكه على المرأة . فحكمت عليه بالنفى بعيدًا بعيدًا خارج النص ، والصراع ، والحوار . واحتفظت بالشخصيات التى تجمع بينها علاقات شاذة .

هناك علاقة أوديبية بين الأب والبنت فى قصة « الأوزة السوداء » . لا واقعية فيها ولا داعى لها . والأب فى « سكر نبات » يقف حائلاً دون سعادة ابنته بزواجها ممن تحبه . والأخت التوأم التى سقطت من فوق سطح البيت - بثينة - تمنع سعادة أختها - جمالات - لأسباب خفية ، لا مرئية .

والجانب الضعيف هو الذى يحكى قصة « الضعف المجنون » حيث علاقة غير سوية بين نبيلة الضعيفة ، الأخت الصغرى ، و « عقيلة » الأخت الكبرى . فى ظل ترابط مفقود ، وحب معدوم ، وقيم لا وجود لها . ولا نعرف ما هو الهدف الذى كتبت قصة « تابوت الحياة » من أجله ؟ وما المقصود ؟ وما هو الحدث ؟ سيدة تحلم بأن ابنتها فى تابوت دائم . والحلم يستمر سنوات وسنوات . وليس ثمة حدث ، أو صراع ،

أو فكرة ، فى قصة « شقة فى الجنة » . إن هو إلاَّ مقال حول أزمة الإسكان التى أدت إلى أن يقيم الناس فى المقابر . وثمة ساكنة مريضة نفسيًا . أمَّا « شبابى الذى عاد » فإنها مناجاة وليست قصة قصيرة .

ولمَّا كان الواقع الاجتماعى فى كليته غير ماثل ، ولا يشكل جانبًا من جوانب الرؤية الموضوعية والفنية ؛ فإن الكاتبة فصلت شخصياتها النسوية عن زمانهن ومكانهن وظروف بيئتهن . وكأنهن يعشن فى فراغ ؛ إلاَّ من هذا الحديث الهامس الصامت غير المنطوق . وإلاّ من تلك العلاقات المحدودة الضيقة جدًا ، المحصورة فيها بين الأخت وأختها ، أو بين الزوجة وزوجها الذى تكرهه ولا تحبه ، أو بين البنت وأمها ، أو بين البنت وأبيها . ومن هنا فإن بعض الظواهر التى تبدو نفسية ، وصور السلوك الذى يكشف عن اضطرابات عصبية وسيكلوجية ؛ بدت غير مقنعة ، وغير مبررة ؛ لأن البواعث إليها ليست مجسدة ، ولا هى منتخبة من واقع تعيشه الشخصية ، أو نعيشه نحن معها ؛ وكل ذلك أثر فى بناء القصة القصيرة ، مما أصابها بالاضطراب والاهتزاز وعدم الاستواء .

● شغلت الكاتبة زينب صادق بموضوع « الحب » طويلاً ؛ حتى سيطر على كل القصص ، وأصبح هو المحور الرئيسى الذى تدور حوله . طرفاه « رجل » و « امرأة » أو « هو » و « هى » أو « فتى » و « فتاة » ، لكن المرأة هنا فى الأربعين أو ما بعدها . والفتاة مثقفة ، عاملة ، إيجابية ، متحررة ، تقتحم ولا تنتظر . تفعل ولا تتلقى أفعال الآخرين وصفعاتهم . لم تعد نظرتها إلى الرجل هى نظرة الحقد والتشفى ، والاحتقار ، والامتهان . إنه ضرورة حياة ووجود . زميل فى العمل ، أو صديق محب ومحبوب ، أو رئيس فى الشركة أو المؤسسة أو المصلحة . هى جريئة بحكم العصر ، والثقافة ، واختلاف الأجيال . كما أنها ليست معقدة نفسيًا تنتابها أزمات مدمرة تفقدها التوازن ، والسلوك السوى .

لا أوديبية فى العلاقات . إذ إن الخيط الذى يجمع الرجل بالمرأة هو خيط المساواة ، فى الفكر ، وفى الثقافة ، وفى التعليم ، وفى المهنة ؛ وقبل هذا وذاك فى الطبقة الاجتماعية . معظم بطلات القصص من الطبقة البورجوازية ، ذوات مهن محترمة إجتماعيًا . يندر وجود المرأة غير العاملة ، قعيدة بيتها ؛ أو غير المتعلمة . ولعل الكاتبة أرادت أن تعبر عن شخصية جديدة للفتاة أو المرأة المصرية ، وقد اجتازت مرحلة خطيرة مر بها المجتمع فيما بعد الثورة ، وفيما بعد النكسة . وانعكاس ذلك فى محاولات التغيير التى أصابت السلوك الاجتماعى . ابنة الجامعة : صحفية ، وطبيبة ، ورسامة تشكيلية ، وباحثة اجتماعية ، وممثلة ، فى صدامها مع مجتمع أبوى ، وسلطة الإرث

والعادات والتقاليد ؛ والنظرة التى تصدر عنه فى مواجهة الجرأة ، والصدق ، والصراحة ، والواقعية .

إلى غير ذلك من الصور ، والمواقف ، والشخصيات ، التى صاغتها زينب صادق ، ووضعتها فى دائرة حسّاسة للغاية ؛ لجلاء ما يخفى ؛ ولعلاج ما يمكن علاجه . إنها دائرة « الحب » والعلاقة بين الفتاة أو المرأة المعاصرتين ؛ وبين « الرجل » الذى هو من ذات الجيل أو من الجيل السابق عليها بشكل أو بآخر . وقد ساعد الكاتبة على الإلحاح فى قصصها الكثيرة على هذا الوضوع ، أنها عملت بالصحافة . وهى تستلزم مواصلة الكتابة الأسبوعية : حرفة وهواية وانشغالاً خاصًا . فقد نشرت معظم قصصها القصيرة فى مجلات « صباح الخير » و « روز اليوسف » و « الكواكب » و « الموعد » اللبنانية .

وإذا عرفنا أنها أصدرت ست مجموعات قصصية ؛ فإنا سوف ندهش لحجم ما حظيت به هذه العلاقة من اهتمام الكاتبة . أمّا المجموعات فإنها : (عندما يقترب الحب) ١٩٧٥ ، (هذا النوع من النساء) ١٩٨٢ ، (انقذنى من أحلامى)، (أنت شمس حياتى) ١٩٨٧ ، (ضاع منها فى الزحام) ١٩٨٧ ، (أمنيات فى ضوء القمر) ١٩٨٧ . وهى نشرت قبلئذٍ طوال فترة الستينيات . وهناك روايتان أخريان : (يوم بعد يوم) ١٩٦٩ ، (شهور الصيف) . وليس من شك فى أنها تختلف عن كاتبات أخريات ؛ بمثل ما تُعَدّ واحدة ممن أسهمن – على نحو ما – فى مسيرة القصة القصيرة المصرية .

أرادت الكاتبة من اختيار بطلاتها ، منطلقات متحررات ؛ أن تتعمق نفسية المرأة الجديدة . وأن تبحث فى الجانب المستور من مشاعرها الدفينة ؛ وهو ما لا يستطيع كاتب أن يتلمسه أو أن يصوره بصدق . وهى تقدم ذلك فى موقف يتطور ، وحدث يتصاعد ، وداخل يعبر عن الخارج ، وينمو به ليفرض نفسه عليه . ويستطيع الناقد أن يضع يده على الموضوع ، والمكان ، والزمان ، والمغامرة ، منذ الفقرة الأولى : (استهوتنى المغامرة ، التقينا فى منتصف الليل ، فى مقهى فندق كبير . رجلان وحدهما ، ثالث معه صاحبته) ٦ . قصة « عندما وجدنا الدفء » – مجموعة (عندما يقترب الحب) . ورغم ما يبدو من ألفة وانسجام ظاهرين ؛ فإن الفتاة تحس بالغربة وهى وسط أصدقائها . كما تدرك عمق تلك النظرة التى ينظرون بها إليها ؛ حتى صديقها لا يقبل منها أن تقص شعرها كالصبية .

وتتوفر عناصر الحب ، والمكان ، والرجل ، والمرأة ، فى قصة « الحديقة » . (كانت تحب الرقص والحفلات والنزهات . كان لها عدد كبير من الأصدقاء والصديقات) ١٥ . دائمًا هناك صاحب أو صديق أو حبيب للبطلة ، لا تخلو منه قصة . وقد يكون متناقضًا فى

الفكر والمشاعر مع انطلاق البطلة ، غير المقيدة . وربما يؤدى هذا الاختلاف إلى موقف صارم من « الرجل » يدعو إلى عدم حبه (الشجرة ستبادلك الحب إذا أجبتها ، أما الرجل . لا تقولى أبدًا أحبك) ١٧ .

والمرأة على هذه الصورة تريد أن تثبت استقلاليتها وتفردها . إنها ليست رقمًا فى مجموع الأرقام . هى ذاتها ، وهى نفسها ، وهى « الكل » . (النساء فى الطريق كأنهن رأس واحدة . لا أريد أن أكون جزءًا من هذا الرأس المكرر) ٢٦ . وتطالب « الرجل » بأن يؤكد ذلك ويشعر به ويعلنه (... وتقول إننى لست وحيدة فى المكان .. أن تلاحظ تصفيف شعرى وعقدى الجديد . أن تقول إننى مختلفة عن النساء) ٢٧ . رغم زحام الحفل فإنها تشعر بالوحدة . ومع فرح الجميع فإنها تستشعر الحزن والكآبة . وفى انطلاق الجميع يتولد إحساسها بالاختناق .

ويزداد الشعور بالغربة لدى الرسامة فى قصة « آخر الصيف » – مجموعة (عندما يقترب الحب) : (أحيانًا فى الطريق أو فى مكان عام أدير رأسى بين مجاميع الناس الهائلة ، فلا أجد أحدًا أعرفه أو يعرفنى . هل أنا ابتعدت عن الحياة العامة . أم هم غرباء عن البلد فلا أعرف أحدًا منهم . أحيانًا وأنا فى سيارة أجرة أنظر إلى السيارات الأخرى المجاورة تجرفنى رغبة أن أحيى أحدًا . أبتسم لأحد . أشير لأحد . وأجدهم غرباء حولى . كأن كل معارفى تركوا البلد وجاءت بدلهم هذه الوجوه الجديدة) ٧١ . (نظرت إليه وجدت وجهه غريبًا . كأنى أراه لأول مرة . واحد من الوجوه الغريبة التى أراها فى الطريق أو فى مكان عام . لا أعرفها ولا تعرفنى) ٧٢ .

طبعى ألاَّ ننتظر أن يكون وراء الحديث عن الوحدة ، وتناول الإحساس بالغربة ، فلسفة وجودية ، أو رؤية عبثية . فالكاتبة لا تنطلق فى قصصها القصيرة من مذاهب فكرية أو عقدية أو سياسية ؛ أو إجتماعية . إنها – فقط – تجسد شعورًا إنسانيًا تعانيه البطلة : إمَّا بسبب أزمة فردية خاصة فى العلاقة بينها وبين الرجل . وإمَّا لأن نظرة المجتمع والناس حادة جارحة . وإمَّا لأنها منطلقة ، لا تحد من حركتها قيود أو حدود ؛ ولا تجد من يسايرها من رفيقاتها أو من يستجيب لها من الرجال ، وهكذا .

ويتولد هذا الإحساس بالغربة رويدًا رويدًا بالتجربة والممارسة الواقعية . فالفتاة الجديدة التى تريد الرجل ، وتسير يدها فى يده ، وتختلف معه إلى أماكن كثيرة ، فى الليل والنهار . وتستمع إلى آراء متقدمة من « الرجل » فى السياسة والعمل والديمقراطية وحرية المرأة ، واحترامها لذاتها وإيجابيتها : سرعان ما يتعرى عند الامتحان العملى الحقيقى . (فى يوم ما قلت . هذا من بحثت عنه دائمًا . يعجب بى وبعملى . وقلت له

إننى أخبرت أهلى بحبنا . قال لتحرجينى ، وتقدم خاطبًا . بدأت معاملته تختلف ويؤجل . إلى أن نعرف بعضنا بعضًا أكثر . وربما كل منّا عرف أنه لا يصلح للآخر . لكننا نؤجل إعلان قرارنا) ٩ . قصة « عندما وجدنا الدفء » .

والمجتمع يستنكر أى سلوك من المرأة ؛ حتى وإن كان غير إرادى ، وبلا قصد ؛ وهو يرفض الحرية المطلقة « حكاية كان » - مجموعة (هذا النوع من النساء) . والقصة جيدة . حيث الموقف بسيط ومكثف . والمشاعر ذاتية خاصة جدًا . والفكرة داخل رأس البطلة . والقصة تقع فى صفحتين من القطع المتوسط ، لا يقبل المجتمع - رغم المظهر البرّاق والأرستقراطية - ما يسمى قبلة الصداقة والوحشة ، حتى وإن كانت عفوية . ومع ذلك تظل المرأة صاحبة القرار الحر ، والإرادة القوية ، فى « تحولات فى قدر إنسان » . مجموعة (انقذنى من أحلامى) ، « امرأة بين نارين » ، « إنها ليست تيبى » - مجموعة (أنت شمس حياتى) ؛ « أجمل ما فى الحياة » ، « الذى يحبنى » - مجموعة (عندما يقترب الحب) .

وفى المقابل نراها تقول رأيها فى الرجال ، والناس ، والأشياء (مقاييس الأشياء فى زماننا أصبحت عجيبة . الصوت المرتفع هو الذى يسمع مهما كان تخريفًا ما يقوله . الناس أصبحت مثل السيارات فى طرق عاصمتنا . يسيرون وأبواقهم تدوى . وبدأت الثورة تزحف من رأسى إلى قلبى إلى جسدى . الآن لا يمكن فصل الأشياء عن بعضها . الحب ، العمل ، والحياة العامة ، كلها مرتبطة . الأقوى هو الذى يؤثر على الباقين أو يتغلب . وثرت على الأقوى وتشاجرت مع حبيبى ، وقلت له بحدة : مللت الانتظار المتوتر والسكينة المفتعلة . عندما أقلق أغسل ملابسى وأنظم دولابى . ملابسى دائمًا نظيفة ودولابى منظم . ملابسى تحمل الماركات العالمية . يحضرها لى كنوع من المهدىء . لكن المهدىء إذا زاد الإنسان فى تعاطيه ينقلب إلى ضده) ٣٩ . قصة « شيش كباب » - مجموعة (عندما يقترب الحب) .

وترفض الزيف ، والخداع ، والطبقات الجديدة التى يقوم كيانها كله على ذبح الآخرين . تدين العلاقات الزائفة ، والأخلاقيات الهابطة الخادعة ، والكذب ، والنفوس الضعيفة . وترى أن هذه الصور تحمل ملامح واحدة ، ومنطقًا واحدًا ، وتستخدم أساليب واحدة ، عملها واحد ، وطعامها واحد ، ونوع الراحة لديها واحد . لكن البطلة فى قصة « وجه لطيف وقت العشاء » تنقد كل هذا وتبحث عن وسيلة لتغييره . وهى تسخر فى قصة « استنزاف » ممّا يتكدس فى صفحات الصحف من قرارات (ولم أدر ماذا يعنون بهذه القرارات التى يتخذونها وعندما تبينت الكلمة ضحكت) ٦٤ .

ولا يخفى أن الكاتبة زينب صادق سعت من أجل أن تصوغ موضوعها الأثير : فى أكثر من شكل ، لذا جاءت مجموعتها (هذا النوع من النساء) وقد ضمت عددًا من القصص القصار جدًا ؛ أو المواقف الخاطفة ، التى يغلب عليها « الفكر » فى بعض الأحيان . اصطنعته الكاتبة لكى تقول رأيها بوضوح على لسان شخصية أو شخصيتين . وعناوين هذه المواقف وتلك الصور : قوة الحب – ماذا أريد أكثر من هذا – كم . كم كنت أحبك – واحدة من قصص الحب – لحظة شوق – لماذا قلت أحبك – خطاب حب من ربع قرن – امرأتان – الزوجة – رجل يحب – قبلة صغيرة لا أكثر . ولا تزيد الصورة عن صفحتين اثنتين .

وعلى هذا النحو تتكون مجموعة (أنت شمس حياتى) من بعض المشاهد والصور ، التى تعطى نماذج لعلاقة الرجل بالمرأة . والتى تقول الكاتبة من ورائها ما سبق أن عرضته فى قصص قصيرة سابقة . زواج الصغيرات بكبار السن . اللقاء بعد طول غياب . الزواج العرفى . تسلط امرأة . والكاتبة لا تتعمق نفسية المرأة أو الفتاة ؛ ولكنها تقص بشكل خاطف سريع ومباشر . عناوينها يفهم منها مضمون القصة ؛ لمباشرتها ووضوحها : هلوسة رجل – صديقتى تحب – الحصان الجامح – المثقفون لا يشاهدون التليفزيون – ذنوب رجل – المنتمون للخارج – صدمة رجل – زوج ألطاف هانم – اغتصاب . تسع وعشرون صورة لا تزيد كل منها عن ثلاث صفحات .

ولأول مرة يحكى « الرجل » تجربته فى قصة « زوج ألطاف هانم » . وقد قدمت جل القصص على لسان البطلة – المرأة .

تنتمى مجموعة (أمنيات فى ضوء القمر) لنفس الاتجاه . لقطات خاطفة عابرة ؛ وليست مواقف معمقة أو أحداثا مكثفة . لا تستهدف من ورائها أشياء مهمة فى حياتنا الاجتماعية ، وعلاقاتنا الإنسانية . قد يفهم منها أن الكاتبة استمعت إلى حكاية ما أو قرأت حادثة معينة أو أثارتها طرفة ، أرادت أن تنقلها إلى القارىء ؛ لتثيره أو لتسليته . لذا فإن هذه الصور وتلك الحكايات كانت بمثابة ثرثرات أدبية نقتها أديبة حرفتها الكتابة ، عن نساء وفتيات ورجال ، لا يحسنون الصياغة الفنية ، والحبكة القصصية ، والنسيج الحكائى . ونظرًا لأن « الفكر » لا يعنيها وكذلك « القضايا » الجادة الحادة التى تضطرب فى حياتنا الاجتماعية ؛ فإنها أغفلت المرأة الكادحة : عاملة وفلاحة وبائعة جوّالة وممرضة ، وغيرها وغيرها ممن ينتمين إلى فئات مطحونة ، مدمرة ، مقهورة ، مستغلة .

لم تحتفل الكاتبة باختيار العناوين ؛ وآثرت المباشرة الصحفية ؛ والصياغة الصحفية

أيضًا . إنها حكاوى صديقة عن بعض ما تعرفه عن صديقاتها أو زميلاتها ، تحكيها بشكل بعيد عن التوليف والابتكار والإبداع : سفرجى الصالون – المدموازيل – نصيحة من بابا – القلب يخفق بالحب لأسباب كثيرة – الزوج النكدى – امرأة ذات خبرة – دعوة شرقية – ثورة المثقفت – هل انتهى عصر الحب – العظماء يفعلون هذا – كاره النساء – اللون الأصفر .

وتجيد الكاتبة « الحوار » ؛ وتجعله أداةً وحيدة فى رسم الصورة ؛ وصياغة الموقف ، والكشف عن أبعاد الشخصية . مثال ذلك قصة « الحقيقة أحيانًا » . حيث تكتب حوارًا دالًا على جودة فى الصياغة . بين القاضى ، والطبيبة النفسية ، التى تدافع عن حرية المحبين . وهو العنصر الأساسى فى قصة « حالة ليست خاصة » . طبيبة نفسية مريضة بذات المرض الذى تعانى منه إحدى المريضات ؛ وقد جاءتها لعلاجها . وفى قصة « أزرق . رمادى . أسود) – مجموعة (أنقذنى من أحلامى) مواقف حوارية جيدة . يتخلل كل موقف فقرة سردية قصيرة ؛ تصف المكان ، أو الجو ؛ أو تهيىء لما هو قادم . والحوار قصير جدًا ، جمله مذَّبية . وهو العمود الفقرى لبناء هذه القصة . المتحاوران ، أنا – هو . البطلة – الرجل .

كما تستخدم « الحلم » فى هذه القصة ، وتضع « الحالمة » مقابل « الواقعية » . ص ٢٧ (يا حبيبى حلمت بحديقة وطيور مغردة . فرحت بصوتها . وقمت منتشية بالحلم . جمعت ملامح وجهك فوق وسادتى . احتضنتها ونمت على أن أحلم حلمًا آخر طيبًا . لكن الحلم الثانى كان مزعجًا . كنت وكأنى فوق لعبة من ألعاب الألغاز حائرة فوق سطح كبير لبناء . به سلالم كثيرة . صاعدة وهابطة . لم أدر أى سلم أصعده وأى سلم أهبطه لأخرج من لعبة الألغاز هذه . قمت منزعجة مكدرة وفى رأسى صداع . قال : سأحقق حلمك الأول وأنسيك الثانى وستشفين من الصداع) .

وتمزج الكاتبة الحوار الخارجى بالحوار الداخلى ثم حوار البطلة مع نفسها ، تعليقًا على تلك الجمل القصيرة جدًا التى تجرى على لسان كل منهما ، فى قصة « أوقاتنا السعيدة » – مجموعة (ضاع منها فى الزحام) . تقول البطلة لنفسها (.. فى الصباح تختلط الأشياء ببعضها . الحب بالكراهية ، الأمل باليأس . المعقول باللا معقول . الاحتقار بالحاجة . مشاعر الليل الحميمة تندثر فى مشغوليات ومطالب الصباح . يا أوقاتنا السعيدة لماذا يطلع عليك النهار) ٥٠ .

ويلاحظ الناقد المدقق أن عددًا من القصص يركز على ابتعاد البطل عن البطلة ؛

لسبب أو لآخر ، مدة طويلة من الزمن ؛ ثم يكون لقاء بعد هذا الانقطاع . تكون حياة كل منهما قد حفلت بتغيرات كثيرة . ويطلب إليها أو تطلب هى إليه ، عودة المياه إلى مجاريها أو الزواج . وقد حدث هذا فى قصة « رجل من الماضى » - مجموعة (ضاع منها فى الزحام) بعد خمسة عشر عامًا . وفى قصة « هذه العواطف العجيبة » وهى من القصص الجيدة . العائد بعد غيبة كان أول رجل فى حياة البطلة . ولمّا كان الغياب قد طال ؛ فإنها تفاجأة بزواجه وبأنه أنجب ولدًا وبنتًا . وعبثًا حاولت تذكيره بنفسها ؛ لكنها فشلت . وفى قصة « حلم طبيب البحر » يكون لقاء ؛ ثم حنان ؛ يدعوها إلى أن تتساءل : « من الذى قال لحنان أقوى من القسوة والماء أقوى من الصخر . كاتب أم شخص عادى) ٨٣ . وفى قصة « انقذنى من أحلامى » تحقق المصادفة ما لا يعقل . طبيبة تلقى بزميل لها كانت تحبه . وبعد أكثر من تجربة الرجال الأزواج ، تذهب إليه ليعالجها من أحلامها المزعجة ؛ فهو طبيب نفسانى . فإذا بها تكتشف أنه هو أيضًا كان يحبها ويريدها زوجة . فى حين أنها كانت ترفض فكرة زواج الطبيب من طبيبة !

● دخلت نوال السعداوى ميدان القصة القصيرة وهى مسلحة بمجموعة من الأدوات والمعارف التى استندت إليها ، وأفادت منها ، وهى تكتب . يقف فى مقدمتها ثقافة علمية وطبية ، ساعدتها فى معرفة أمراض الجسد ، وتكوينه ، وحاجاته ؛ وما يتصل منها بالحاجات العضوية والجنسية بخاصة . أضافت إلى ذلك ثقافة نفسية أتاحت لها فرصة دراسة النفس البشرية ، وأمراضها ، وتقلباتها ؛ وما يتعلق بنفسية المرأة ؛ والمدارس العلمية التى فسرت سلوكه وانفعالاتها ، وعواطفها ، وغرائزها . وشهيرات النساء فى التاريخ ، وفى الأدب ، وفى عالم الأطباء النفسيين . ثم اختارت لنفسها موقفًا سياسيًا بارزًا ، تدافع فيه لا عن الحقوق التقليدية للمرأة ؛ ولكن عن مطالب جديدة ، تحدد علاقتها الداخلية بالرجل ، وبالمجتمع ، وتعلن عن دورها فى كل شأن ن شئون الحياة .

وقد أصدرت عددًا ملحوظًا من الكتب اللافتة ، التى اعتبرت فريدة فى هذا المجال ؛ جعلت الأنظار تلتفت إليها ؛ لأنها كسرت وحطّمت حواجز كانت تحول دون ظهورها فيما قبل . ولأنها اتسمت بجرأة غير مألوفة ، وصفها البعض بالشذوذ . وإن كانت هى قد سخرت الحقائق العلمية والطبية المرتبطة بالتكوين العضوى والبيولوجى للرجل والمرأة ، لخدمة أفكارها التى تؤمن بها ، والآراء التى تعلنها ، والدعوة التى تدهو إليها ؛ حتى لا تطلق صيحات فارغة فى الهواء ؛ أو شعارات جوفاء لا تجد صدى ؛ أو أوهام لا تستند إلى دليل . وكان كتابها المعنون (المرأة والجنس) أول خطوة على هذا الطريق . بمثل ما كانت أول مجموعة قصصية لها هى (تعلمت الحب) التى أتبعتها

بمجموعات (حنان قليل) و (لحظة صدق) و (الخيط والجدار) وبعض الروايات مثل (الغائب) و (مذكرات طبيبة) وغيرها .

ولعلنا نلاحظ أن معظم ما أصدرته من قصص ومجموعات جاء فى أواخر الخمسينيات وحتى أواخر الستينيات مما قد يدل على أنه كان الفن الأدبى الأول الذى استهواها مع بداية التفكير فى الكتابة والتأليف . لكنها مع بداية السبعينيات ، وبعد صدور كتاب (المرأة والجنس) اتجهت اتجاها آخر فى الكتابة ، وفى النشاط ، والفكر ؛ أثرَّ فيما يتعلق بكتابة القصة القصيرة . فقلَّ إنتاجها فى هذا الجانب ؛ كما ضعف من الناحية الفنية .

كانت بداياتها الفنية الأولى فى القصة القصيرة تبشر بكاتبة مؤثرة ؛ لو أنها توفرت على الإخلاص لهذا الفن وحده ؛ ولو أنها عمَّقت قراءتها فى أصوله ، وتقنياته ، وأهم آثاره ، والقواعد التى ينبغى أن توضع فى الاعتبار عند الكتابة . ونستطيع الإشارة إلى بعض القصص التى ضمتها مجموعة (حنان قليل) ١٩٦١ . مثل : « حنان قليل » ؛ وهى من القصص الجيدة جدًا ، و « مجرد صورة » . و « الدوسيه الضائع » التى تتناول الأوضاع البيروقراطية فى الإدارة بالنقد . و « سوسن » التى تتناول ضياع الأطفال بسبب زواج الأمهات ؛ وإهمالهم والتغاضى عن مشاعرهم ؛ بمعنى أنها اقتربت من بعض مشكلات الواقع الإنسانى والاجتماعى ؛ كما اقتربت من خصائص فن القصة القصيرة .

لكنها ما إنْ بدأت تسلك فى حياتها ، وثقافتها ، وكتابتها ، دورًا آخر ؛ حتى خصَّصت كتابتها لقضية معينة ، وشخصية معينة ، وموضوع واحد ، عرضت لمختلف أوضاعه وزواياه . لم تحد عن المرأة ، وانشغالها بهم واحد هو علاقتها بالرجل ؛ وعلاقتها هى بجسدها . فلم يكن ثمة من يلتفت إلى جسد المرأة ، وعدم الخجل من تصويره ، والحديث عن رغباته ، من خلال موقف المرأة نفسها منه ، ثم موقف الرجل والمجتمع . وقد ركزت فى العلاقة الندية التصادمية بين الرجل والمرأة ؛ والحرب المستعرة بينهما ؛ وكيف أن الانتصار للمرأة دائمًا . لأنها إمرأة خاصة ، مجربة ، مشبعة ، تواجه رجلا خاصًا ، مجرب هو الآخر ، ذئب ، تعود على الانتصار ؛ فيه سمات خاصة ؛ لا يخضع للمرأة ، وإنما يخضع هو الكثيرات .

واحتلت عقدة أوديب ، واليكترا ، جانبًا من المساحة القصصية ؛ ومن تفكير الكاتبة ، علاقة الأب بابنته ؛ والأخت بأختها ، والأم بابنها ؛ وقد مارست التحليل النفسى ؛ أو قدمت نماذج تعانى من أمراض معقدة ، عصابية ؛ وانفصام . ويكون « الجنس » عاملاً ضاغطًا ، ومؤثرًا فعالاً ، ومحورًا أساسيًا فى كل القصص . لذا كانت صورة « المرأة » هنا مختلفة عمَّا قرأناه عند كاتبات أخريات . فقد رأت هدى جاد فى

الرجل خشونةً ، ومهانةً ، وشذوذًا لا أخلاقيًا . ومع ذلك كانت المرأة ضعيفة ، مستسلمة ، تصفع ولا ترد الصفعة . لا احترام فى العلاقة . ولا مساواة ولا ندية . حيث لا تتكافأ القوى . مما جعل الصراع يختفى ويتوارى . وتكون الغلبة للرجل على طول الخط . مع الهروب من قضايا الناس والواقع الاجتماعى .

وسعت المرأة إلى الرجل فى قصص زينب صادق ؛ باعتبارها ذات شخصية متحررة مستقلة ، صادقة مع نفسها ، ومع ما وصلت إليه من ثقافة ؛ مما جعلها نموذجًا مختلفًا عن الجدة والأم والخالة والعمة . وهى تسعى للرجل محتفظة بشخصيتها وإرادتها واستقلالها . واثقة من كل ما تقول وما تفعل ، ومن ثم فإنها ترغب فى علاقة واضحة ؛ مع الرجل الصديق ، الزميل ، الحبيب . وقدمت زينب صادق صورًا كثيرة للمرأة أو الفتاة التى لا تخرج عن هذا الإطار المرسوم فى ميدان الحب ، والعلاقة الجديدة ، مع ابتعادها عن المرأة المصرية الكادحة والعاملة .

● أمَّا إحسان كمال فإنها رأت أن الرجل والمرأة عنصران مهمان فى المجتمع . كل منهما يعانى ، بما يملك من قدرات وإمكانات . وإن كانت معاناة المرأة أكثر تقديرًا وإكبارًا . هى المحور ، وهى البطولة ، فى التربية ، والتأييد ، والمساندة ، والصبر ، والكفاح اليومى الشاق . فليس ثمة صراع بينها وبين الرجل . فالمرأة عادية ، والرجل عادى . وإن كان الدور الذى تلعبه المرأة يحظى بكل الاحترام والاحتفال والتقدير . وفى هذا اللون من الحياة ، ومع هذه الشريحة الاجتماعية لا وجود للرغبات الجنسية أو العاطفية الجامحة ، ولا شذوذ ولا مركبات نقص نتيجة التواءات نفسية أو تعقيدات فكرية . وثمة اقتراب من الحياة الواقعية .

بينما نوال السعداوى : الطبيبة ، الأستاذة ، العالمة ، السياسية ، صاحبة الدور المهم فى الحركة النسائية عالميًا ومحليًا ؛ فإن المرأة عندها أقوى من الرجل فى النهاية ، تستطيع أن تصارعه لتصرعه ، ولتنتصر عليه . إنها معه فى حلبة سباقٍ . الهازم هى . والتحدى قائم ودائم . جاد وحاد ومرسوم بدقة . لكن دائرته لا تضم إلا « الجنس » أولاً والجنس أخيرًا ، مع عدم الإذن بدخول هذه الدائرة لامرأة فقيرة من القرية ، أو تعيش فى قاع المدينة ، أو تطحنها القوى الضاغطة ، أو تشقيها وفاة الرجل ؛ فتنكفىء على رعاية الأبناء . أو ... أو ... وغيرها ممن لا يملكن هذه المواصفات الفريدة ؛ وممّن لا يخضعن لتجارب العالمة الطبيبة ، الباحثة فى النفس البشرية .

كما أن الدائرة المغلقة المظلمة لا تنير جوانبها وأركانها لمشكلة هنا ، أو قضية هناك ،

أو مسألة تؤرق جموعًا كثيرة جدًا من البشر الذين يعانون ، ويمرضون ، ويتآكلون ، ويموتون ، وتطحنهم تروس أصحاب الثروة ، أو السلطة ، أو الطبقة المستغلة . إن المنطقة التى تلعب فيها نوال السعداوى ، من أجل « المرأة » علقت عليها لافتة كبيرة تحمل تحذيرًا خطيرًا : ممنوع الاقتراب والتصوير . لقد ارتضت هى ذلك واختارته . فانتحت هى وبطلاتها مكانًا قصياً . وسوَّرته وأحاطته بموانع حديدية . ومع مضى الوقت أصبحت المنطقة بمن فيها ، وبما يعتمل داخلها ، وبمن تقوم على حراستها ، بعيدة عن عيون الناس ، وقلوبهم ، وأفكارهم ، وحركتهم .

فى كلمته التى قدم بها مجموعتها (لحظة صدق) سجَّل يوسف إدرس بذكاء شديد قريبًا من هذه الملاحظة ، حيث قال : (.. إنها مجموعة من القصص لم تكتبها مراهقة أدب أو هاوية شهرة وإنما كتبتها كاتبة حقيقية تعرف وتدرك معنى الكتابة ودورها وخطورتها ؛ ومن أجل هذا نحن نطمع من نوال السعداوى فى الكثير ، نطمع فيها بعد أن وجدت نفسها أن تجدنا نحن ، وتجد حياتنا ومشاكلنا وأن تخرج حتمًا من الذات النسائية إلى الذات الكبرى غير المحدودة) ١٣ - ١٤ .

أمَّا الدكتورة لطيفة الزيات فإنها فى تعليقها على قصة « الخيط » فى مقدمة كلمتها عن مجموعة (الخيط والجدار) سرَّبت كلماتها التى تحمل رأيها - فى هذا العالم - فى همس شديد وبلا ضجيج أو صراخ فى ثنايا قولها : (والكاتبة تستخدم أسلوبًا **ينأى عن الواقعية** ، لتصوير العالم الداخلى ، أو مجرى الشعور لامرأة تصارع من أجل تحقيق التكامل النفسى . والصراع هنا ، وإن جرى على مستوى الحلم ، **وفى انفصال كامل عن الواقع** ، صراع حاد ومرير . فالشخصية التى تخلقها الكاتبة تعانى مرضاً نفسيًا يسد عليها منابع الخلاص ، والحب ، وبالتالى منابع الحياة) ١٤ .

تحدد رأى الدكتور لطيفة الزيات فى أن نوال السعداوي تنتقى عالمًا خاصًا جدًا . تجرى وقائعه وأحداثه فى « الأحلام » ومن خلال الكوابيس المزعجة . تسود فيه الأمراض النفسية والعقلية التى يحتاج أصحابها إلى مستشفيات خاصة ، لبحث حالاتهم تشخيص أمراضهم ، وتوصيف الدواء الصالح لهم . لكن ذلك كله ينأى عن حركة الناس العاديين الذين يعيشون حياة عاقلة وواقعا عاديًا . لذا فإنه فى انفصال كامل عن المجتمع والواقع المعاش .

حتى أن الدكتور على الراعى الذى حاول تصنيف فئات الأبطال الذين تصورهم نوال السعداوى ، كما حاول إرجاع القهر الذى يعانى منه أبطال القصص إلى الظلم

الاجتماعي والشعور بالانسحاق ؛ وهو ما يرد عليه ؛ انتهى إلى القول بـ (ليقرأ من شاء من الناس هذه القصص لذاتها غير أنى أدعو بعضًا من قرائها إلى النظر بوصفها مقدمات فى الكتابة القصصية أدت إلى عمل ناضج جدير بالتقدير هو رواية « الغائب) ١١ . إنه – هنا – يحكم ويقيم عملاً آخر ليس قصة قصيرة ، وليس مجموعة قصصية . أمّا هذه فإنها مقدمات فى الكتابة . بمعنى أنها تجارب . علمًا بأنه سبقتها تجارب أخرى فيها ما هو أنضج من حيث الفن . ولم يدخل الدكتور الراعى فى تفاصيل البناء ، ولا فى عناصر التشكيل الفنى ، ولا فى تناسق الموضوع والشخصية مع الشكل والقالب اللذين صيغا فيه . بل إنه شغل – أولا وقبل أى شيء – بما أسماه بالفئات المقهورة بسبب الجنس ؛ أو بسبب المكاتب ؛ أو بسبب الجدار !.

ولست أدرى ما هو السبب القاهر الضاغط الذى يدعو الكاتب المحترم أو الناقد المثقف إلى المجاملة السافرة أولاً ؛ وإلى إخفاء رأيه الموضوعى ثانيًا ؛ وإلى الالتواء بحثًا عن منافذ للهروب أخيرًا ؟ ولا أظن أن نوال السعداوى أو غيرها من الكتاب يتحملون مسئولية ما يقوله النقاد عنهم . لأن دور المؤلِّف المبدع ينتهى عندما يصبح إنتاجه بين أيدى القراء جميعًا . ونحن سوف نتعامل مع نصوصها ، دون اعتبار لما قيل أو كتب عنها .

تكاد مجموعتها (لحظة صدق) تقدم صورة كاملة لشكل العلاقة بين المرأة والرجل ؛ ونوع الصراع المحتدم بينهما . وخصوصية كل منهما . (كل ملامحها غريبة بالنسبة لملامح النساء وملامح متسقة متكاملة تنطق بأنوثة عارمة ولكنها أنوثة غالية مثقفة تثير فى نفس الرجل المغرور برجولته بالذات رغبة عنيفة فى تحديها وإخضاعها) ١٨ . (عيناها تنظران إليه فى قوة وكبرياء وعناد) ٢٣ ، (وهذه المرأة الجالسة إلى جوارى . أليست هى كبقية البشر . إذا أعطت لا تأخذ . وإذا أخذت لا تعطى ؟ ولكنها عنيدة ذكية . يبدو أنها مثلى تماما . من نوعى . من فصيلتى . إنها لا تعطى) ٩٣ . (كانت قد بلغت من النضج ، وفهم الحياة حدًا لم تعد معه تخشى تجربة أى شيء . ولكنها تريد أن تختبر هذا الرجل) ٧٧ . (يجب علىَّ ألاّ أعبأ بشيء أنا حرة فى حياتى الخاصة مثلك . لقد نلت الليسانس كما نلته أنت وأشتغل ما تشتغل أنت ، واستلم ماهية مساوية لـ هيتك . يجب أن أمارس حريتى كما تمارسها أنت) ٥٢ . هذه هى المرأة التى يصيح بها قائلا : (التحدى فى عينيك يرغمنى على القسوة) ٣٣ .

والرجل الخاص جداً فى قصص نوال السعداوى (أنا رجل قوى ناجح . لم يمنحنى

أحد القوة والنجاح ولكنى أنتزعتها نزعًا من بين فكىّ العالم .. وإنى حين أريد امرأة فإنها تركع لى وتعطينى كل ما عندها دون أن أعطيها شيئًا . هذا شىء طبيعى) ٩٢ . (لقد أحبته مئات النساء من قبل ولا تزال تحبه العشرات والعشرات وهو يبتكر فى كل يوم أساليب جديدة للهروب من النساء) ، (بل أحيانا ما كانت المرأة هى التى تدفع له حتى لا يقطع صلته بها إلى الأبد وتظل تخدع نفسها بذلك الأمل الكاذب فى أنه سيأتى يومًا) ١٧ - ٢١ . (أيمكن له بعد هذا العمر الطويل وتلك الصولات والجولات فى عالم النساء وذلك الانتصار الساحق مع امرأة وأخرى أيمكن له بعد كل هذا أن يشك فى رجولته ؟ أن يشك فى سحره ؟ أن يشك فى قوته ؟) ٢٥ . إنه يتحدث دائمًا بزهو (ذلك الزهو الذى يملأ الرجل حين يعتقد أن المرأة قد أحبته وأنه ملكها) ٢٧ .

العلاقة بين هذه النوعية من البشر علاقة خاصة هى الأخرى . تحددها دائمًا الفقرة الأولى فى كل قصة : الحدث المرتقب . الرغبة السافرة لدى كل منهما . فى كلمات حادة لا زيادة فيها ولا حشو ولا فضفضة . والمكان توصف تفاصيله وأركانه ؛ لا رغبة فى التصوير ، ولكن لمواءمة الحالة التى يكون عليها « البطل » والبطلة ، ويرتبط - إلى حد ما - بسلوك الشخصية المحورية فيها قبل الآن . وهو غالبا غرفة نوم ذات سرير واحد . والمفردات زجاجة خمر حولها بضعة كئوس . وهما معاً . وثمة تتبع آنى دقيق لكل نأمة أو حركة .

ولمَّا كانت الكاتبة لا تحتفل بالهندسة ودقة الإحكام ؛ ولمَّا كان « الحدث » وحده هو شغلها الشاغل ، وهو حدث يتكرر للأسف ؛ فإنها لا تعيد النظر فى الصياغة الفنية . من ذلك مثلاً أن الفقرة الأولى فى قصة « الجانب الآخر » هى بعينها الفقرة التى تبدأ بها قصة « من أجل المعرفة » ملامح المرأة . العربة . حركة شعرها التى تتأثر بالهواء . النسمات التى تعبث بالوجه والشعر والخدين الجالس أمام عجلة القيادة . نظرتها إليه . وهذا نلاحظه أيضاً فى قصة « الخيط » من مجموعة (الخيط والجدار) حيث تتكرر فقرة واحدة كاملة فى صفحة ٤٥ ثم فى صفحة ٦٠ كما هى . وثمة فقرة أخرى مكررة بالنص فى صفحتى ٤٣ ، ٥٩ . فلا غرابة إذن أن تتكرر شخصية المرأة . وشخصية الرجل ، وأن تثبت العلاقة عند بعد واحد فقط ، يتمثل فى الصراع ؛ الذى يستهدف انتصار طرف على الآخر .

فى قصة « قلبى الذى عصيته » تقول المرأة « سأهوى بك إلى أسفل » ٤٤ . وفى قصة « حينما ينهزم الرجل » (كانت تريد أن تخضع رجولته المغرورة . أن تشعر به وهو

ذليل جريح يتعثر فى استسلامه لها ، ويبكى ضعفه وهزيمته . أن تلف حول عنقه خيطها الحريرى وتشده وراءها . كانت مثله تنشد الانتصار بأى شكل وبأى ثمن) ٢٥ . والرجل يقول فى قصة « لحظة صدق » : (هذه المرأة يجب أن تسحق ! وإنى لقادر على سحقها . هذه العنيدة المتكبرة ! سأعلمها من أنا ! سأجعلها تذكرنى دائما . وكلما ذكرتنى نفذ الخنجر المسموم إلى قلبها من جديد . الخنجر الذى طعنت به كرامتها وأنوثتها وشخصيتها) ٩٤ . إنه يراها متناقضة ، تتباين تيارات التعبير التى تمر بعينيها دون أن تفصح عن شيء محدد . (نظرة الحنان تحرك قلبه . ونظرة التحدى تثير رجولته . الأنوثة العارمة فيها إلى جانب تلك القوة التى تكاد تشبه قوة الرجولة ؟ الأنوثة التى تشعره برغبة عنيفة فى الالتصاق بها . والرجولة التى تشعره برغبة مثلها فى الفرار منها . التناقض العجيب فيها) ٣٥ .

لكن الكاتبة تنتصر للمرأة ؛ حتى وإن كان الموقف غير مقنع ، وغير قابل للتصديق والمعقولية . المرأة تغلب بالكلام كثيرًا . إذ إنها فى قصة « قلبى الذى عصيته » لم تكن واقعية أو طبيعية . بإرادتها هى اختارت الرجل الناجح المرموق . الطبيب الكبير والجراح الشهير . وقد سعت إليه لجاهه وماله ونجاحه ومع ذلك تصفه بأن كلماته لزجة متكلفة خالية من الفن والذكاء . وبأن له « أنفًا منخفضاً قصيرًا يوحى إلى بأنه منحط . وشفتين رفيعتين مقوستين إلى أعلى كحاجبى امرأة رخيصة » ٤٤ . سخرت من هذا كله ؛ ومن بساطته وصراحته وصدقه . ما هذا ؟! ثم بعدئذ تترك البيت والسيارة والمائدة الشهية ، والفراش الوثير ، والملابس ، والأحذية ، والنقود ، والأوراق الخاصة ، والبطاقة العائلية . هل هذا هو الانتصار ؟! إنها معركة وهمية صنعتها هى فى خيالها فقط . وأين الآخرون فى هذا العالم . هل تعيش المرأة فى قمقم ؟ وهل لا يجد الرجل ما يشغله فى الحياة إلا البحث عن امرأة عنيدة . متكبرة . شرسة . تتشبه بالرجال ؛ كي يخضعها لإرادته ورغبته السادية ؛ بعد أن ميَّل مئات النسوة من المستسلمات فى براءة أو سذاجة أو عدم خبرة !.

● حاولت الكاتبة نوال السعداوى – ذراً للرماد فى العيون – أن تقدم صورة إجتماعية حملت عنوان « ثمن الدم » . غير أنها وقعت فى حبائل يوسف إدريس . فأعادت صياغة قصته « شغلانة » وجعلت عم أبو محمود الذى يعيش هو وزوجته وطفله وابن وابنة فى غرفة فارغة فوق سطح إحدى العمارات الكبيرة ؛ بلا خبزة . مما يضطره إلى بيع دمه . ليس فى بنك واحد للدم . ولكن فى أربعة بنوك ؛ نظرا لكثرة الأبناء . لأن عبده بطل

يوسف إدريس لم يكن لديه أطفال . وكان يتخذ فى كل بنك اسمًا مختلفًا . يبيعهم ٥٠٠ سم مقابل جنيه ونصف الجنيه (سأشترى خبزاً ولحمًا ودخانًا وشايًا وكل شيء) ٦٤ . ونسيت الكاتبة البطيخة التى كان يشتريها عبده - يوسف إدريس عندما يتهور . وفى آخر مرة يموت عم أبو محمود لنفس الأسباب ؛ التى جسَّمها يوسف ادريس بحدة وعنف ودرامية مؤثرة .

إن الكاتبة عندما زعمت لنفسها اللجوء إلى قضايا الواقع ؛ أسلمت وجهها ولجأت إلى يوسف إدريس . وللمرأة عند نوال السعداوى شكل آخر ؛ وصورة ثانية ؛ تكاد تجسدها مجموعة (الخيط والجدار) ؛ حيث نجد حالات نفسية خاصة ؛ وعلاقات غريبة يحكمها الشذوذ والعقد المركبة . سلطة الأب مع فتاة بلغت الثالثة عشرة من عمرها ، هى ابنته ، وعمق العلاقة بينهما ، ونفاذ تأثير الأب فى كل خلية من خلاياها ، وخلجة من خلجاتها . حتى تفاجأ بأبيها مع الخادمة التى فى مثل سنها ليلاً فى المطبخ « قصة الصورة » . والفتاة التى تمكنت منها شخصية الأب ، فحطمت كيانها ووجودها وحياتها (كنت أنا قطعة منه ، قطعة من جسده تذوب معه فى الألم شيئا فسيئا . وتسلم معه للموت جسدها جزءاً جزءًا) ، (كانت تمر بى لحظات فإذا بجسد أبى يتراءى لى عاريًا ، وأحيانًا أرى نفسى عارية . كنت أكره منظر الجسد العارى ، كان يفزعنى ومن شدة الفزع كنت ألهث وأحس الهواء يدخل صدرى ويخرج بسرعة وبحدة كالإبرة) ٣٢،٢٣.

ونراها تعرف الرجل من خلال تفسير جنسى يرد على لسان إمرأة « نون » فى قصة « عين الحياة » ، بالإضافة إلى تصوير لحظة ممارسة جنسية فى نفس الصفحة ١٣٨ . ويتساءل القارىء أحيانًا عمّا تريد الكاتبة توصيله من وراء بعض ما تقدم من شخصيات شاذة ، أو سلوكيات غير سوية ، أو لقاءات غريبة ! هل هى فى قصة « الرجل ذو الأزرار » تدعو للخيانة الزوجية ؟ وإباحة علاقة غير مشروعة برجل ، مع وجود الزوج ؛ لا لشىء إلاّ لأن الزوج لا يهتم بمظهره وزيه واختيار أزرار جاكتته وإحكام وضعها . أم تراها تحتقر وظيفته وعلاقته برؤسائه ؟ أم ماذا ؟! وهل أرادت بقصتها « الكذب » أن تكتفى بصورة حديثة لجلسة تجلسها المرأة الجديدة وهى مستغرقة فى القراءة ، وقد كشفت فخذيها نصف العاريين ، نصف المنفرجين . وهو ما تسميه الكاتبة بالوضع العادى الذى (يتخذه فخذا المرأة الحديثة حين تستغرقها القراءة . ذلك الاستغراق الطبيعى لأى شخص مثقف). وتكرر هذه الجملة مرتين فى صفحتى ٩٩،٩٧.

وقصتها « لا أحد يقول لها » أقرب نسبًا إلى المقالات اتى ضمها كتاب (المرأة والجنس) . إنها تشبه مقالاتها الأربع المعنونة : البنت - التربية والكبت - الطبيعة

برئية - الأسباب الحقيقية . وربما تكون القصة تطبيقًا تمرينياً لإثبات ما ورد فى تلك المقالات من معلومات وآراء حول الطبيعة الجنسية للمرأة والفتاة .

ويخطىء من يظن أن نوال السعداوي ابتكرت تلك الشخصيات الغريبة ، أو العلاقات الشاذة . الجديد فقط هو أن الأمر هنا صادر عن امرأة . أمّا ما بقى فإنه توفر كله فى كل ما كتبه ابراهيم المصرى بدءاً من ١٩٢٠ فى الصحف والمجلات ، وفى المجموعات القصصية الكثيرة التى أصدرها : حزيف امرأة - كأس الحياة - الأنثى الخالدة - الباب الذهبى - صراع الروح والجسد - قلب عذراء - نفوس عارية - قلوب الناس - صور من الإنسان - وغيرها من القصص والمجموعات .

فى قصته « خريف امرأة » المنشورة فى مجلة « الأسبوع » ١٩٣٤/٢/٢٨ نجد إحسان هانم فى علاقتها بابنها محمود ؛ فريسة للأمراض العصابية التى يقول عنها « فرويد » إنها « اضطرابات فى الوظائف الجنسية » أو هى « الناحية السلبية للانحرافات » . ودولت هانم فى القصة التى تحمل هذا العنوان حطمت بناتها ، وأهدرت حقوقهن ، ودمرت حياتهن بشكل خطير ، لا إنسانى . كذلك فعلت الأم فى قصة « جناية أم » . ومصطفى حمدى فى قصة « سناء واعتدال » ؛ الذى تحركه الرغبة الجنسية كما يقول « فرويد » أو رغبته فى السيطرة كما يقول « أدلر » . كذا الأمر بالنسبة لشخصية محمود البورجوازى فى قصة « عندما تغرب الشمس » المنشورة فى مجلة (آخر ساعة) ١٩٦١/٢/٢٨ . ولإبراهيم المصرى مجموعة قصصية بعنوان (الأنثى الخالدة) عالج من خلال إحدى عشرة قصة قصيرة الأطوار النفسية التى تمر بها المرأة ، والعرائز التى تتحكم فى سلوكها وأفعالها .

وعندما يتعرض ابراهيم المصرى لتحليل شخصياته من الداخل ؛ فإنه يعتبر الشخصية وحدة نفسية وجسمية واجتماعية متفاعلة متكاملة . وهى وحدة ديناميكية تتكون من تفاعل الروافد الداخلية والخارجية وعلاقاتها بعضها مع البعض الآخر . بمعنى أنه يأخذ بوجهة النظر الشاملة بالقياس إلى تفسيره للسلوك الاجتماعى . فالشخصية - عنده - كائن بيولوجى ينشأ وينمو فى بيئة مادية اجتماعية . والجوانب البيوجية - سواء كانت عمليات فسيولوجية أو مظاهر عضوية تكوينية - إن هى إلاّ نتاج تغيرات تتأثر بالظروف البيئية . وأن نموها لا يحدث فى الفراغ بمعزل عن البيئة المحيطة ، فثمة ارتباط عضوى واتصال ديناميكى بين الفرد وبيئته الاجتماعية . وعلى هذا الأساس يحتاج فهم السلوك الاجتماعى للشخصية إلى معرفة المجال الاجتماعى ، والإطار

الثقافى ، بما فى ذلك من عادات وتقاليد وقيم وآراء وأفكار واتجاهات سائدة تنشأ الشخصية فيها وتتعامل معها .

ولم يحل هذا دون اهتمام ابراهيم المصرى بالطبقات المطحونة نفسيًا ، نتيجة الضغوط الاقتصادية والاجتماعية والسياسية عبيها . وهى الطبقات التى تنتشر الأمراض النفسية بينها انتشاراً مطرداً . إذ كلما زادت أساليب الحياة الاجتماعية ضغطًا وتعقيدًا ، ازدادت معها وطأة هذه الأمراض شدة . فإن القسط الأوفر من الحالات النفسيةيرجع إلى المسئوليات الاجتماعية والأعباء العائلية الثقيلة ومشكلات الأسرة وما يعانيه الفرد فى أعماق نفسه من مشكلات تتصل اتصالاً وثيقًا بحياته العائلية . هكذا يفهم ابراهيم المصرى ، الذى حرص على أن يكتب قصصاً قصيرة . وما هكذا كتبت نوال السعداوى التى جاءت بعده بأكثر من أربعين عامًا . لا فى القدرة على التحليل . ولا فى مهارة التشكيل الفنى . ولا فى الاقتراب من الواقع الاجتماعى والأخلاقى والاقتصادى . علماً بأنها فى كتابها (المرأة والجنس) أرجعت كل ما يحدث للمرأة من اضطرابات نفسية وسلوكية إلى المجتمع .. تقول فى صفحة ٣٨ (لكن المجتمع بنظمه وقوانينه ومؤثراته وضغوطه يكبت المرأة فيعوق هذا الكبت نموها الفكرى والنفسى ، ويحول دون تحررها من السلبية والاعتماد على الآخرين ، وتظل كالطفل فى مراحله الأولى من النمو عاجزاً عن الاستقلال والإيجابية وحرية الفعل . إن سلبية المرأة ليست صفة طبيعية فى المرأة ولكنها صفة غير طبيعية نتجت عن ضغوط المجتمع وكبته لنموها ، وكذلك أيضا جميع الصفات الأخرى التى ألصقها المجتمع بالمرأة والأنوثة وكلها صفات غير طبيعية دخيلة على طبيعة المرأة السوية) .

وتعيب على علماء النفس وعلى رأسهم فرويد ؛ بما لم تنأى هى عنه ؛ ولم تثبت براءتها منه ، حيث تقول ص ٣٩ إنهم جميعًا (كانوا يهتمون بداخل الإنسان أكثر من اهتمامهم بالبيئة الخارجية ولهذا فقدوا الكثير ، وثبت قصور نظرية فرويد التى تقول بأن الذى يحكم سلوكنا الواعى إنما هى دوافع العقل الباطن ؛ فقد اتضح أن كل تغير فى شكل أو مضمون وعينا إنما هو رد فعل أو تفاعل لتغير فى البيئة من حولنا ، وأن الصراعات التى يعانى منها الطفل والتى رجعها فرويد إلى الإحباط الجنسى والغيرة ليست إلا نتاجًا لتفاعل الإنسان مع القوى والضغوط الاجتماعية التى تفرض عليه . وقد أخطأ فرويد وأتباعه فى فهمهم لنفس المرأة وأحاسيسها ورغباتها . ويرجع هذا الخطأ لأنهم لم يستطيعوا إدراك القوى الاجتماعية والضغوط وأثرها فى نفس المرأة ، ولأنهم أيضًا كانوا رجالاً ولم يكونوا نساءً)

والغريب أن نوال السعداوى مع أنها امرأة فقد أخطأت هى الأخرى . ومع هذا الوعى النظرى فإنها لم تفد منه فى قصصها . لقد قُوْبلت شخصياتها المريضة . وحاصرتهم فى غرف مظلمة . ومنعت عنهن الماء والهواء والضياء . وعذبتهن بسياط مسمارية . وأخرست ألسنتهن . وهوت بهن فى قاع الجب . فأين هى القوى والضغوط الاجتماعية ؟! وأين هو العالم الطبيعى الذى يتنفسن فيه ؟ وأين المجتمع المصرى فى الستينيات ؟! وأين الأمراض الجديدة والصراعات الجديدة ؟! بل أين التجديد فى القصة القصيرة بعيدًا عن ابراهيم المصرى الذى حافظ على الأصول الفنية ، وابتعد عن التنظير والتقعيد والخطابية والمباشرة ؟!.

تقع قصة « الخيط » فى تسعة وأربعين صفحة (١٩ : ٦٧) و« عين الحياة » فى واحد وخمسين صفحة إلى جانب ما ذكرناه من تكرار ، وفقدان للتماسك ؛ وغلبة الحقائق العلمية ؛ التى دفعت بالقصص إلى ميدان المقالات الموضوعية . بل إن قصة « المربع » أكثر إثارة للدهشة . فهى عبارة عن ألعاب لغوية ، وحذلقة ، والتفاف ، والتواء فى التركيب ؛ فى محاولة لمنطقة بعض الأفكار الخالية من الدم واللحم ، والقريبة من العظام وهى رميم . (انظر صفحات ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢) . هذا نموذج للعب بالكلمات : (ويعلم بما يشبه اليقين أيضًا أنه واحد منها وأنه آدمى مثلها . لكنه ليس يقينًا كاليقين ، فالشىء هنا لا يبدو كالشىء نفسه ، إنه يبدو شيئاً آخر ، مختلفًا تماما ، مختلفًا إلى حد أنه لا يصبح هو الشىء نفسه وإنما شيئًا آخر قد يصل فى بعض الأحيان أن يكون هو النقيض نفسه . فهذا اليقين مثلاً لم يعد يقينًا كما تعوده أن يكون ، وإنما أصبح أبعد ما يكون عن اليقين وأقرب ما يكون إلى الشك . لكنه أيضا ليس شكًا كالشك وإنما سك غريب يتأرجح بين الشك واليقين فلا هو شك ولا هو يقين) .

ماذا تريد الكاتبة – هنا – أن تقول ؟! لا خيال . لا واقع . لا حياة ولا روح . لا مضمون ولا فكر . لا شكل . لا أظن أنه يمكن أن هناك قصدًا إلّا التركيب المعقد لبعض الجمل والعبارات تعبيرًا عن صورة مهزوزة أو فكرة مختلة . أخشى أن أقول إنها تقلد رسالة التربيع والتدوير للجاحظ . تلك الصورة الساخرة الحافلة بالفكر والفلسفة والمنطق . فإن علاقة الكاتبة بالتراث العربى أدنى بكثير جدا من علاقتها بالمجتمع الخارجى ، وما يدور فيه . وعندما أرادت التعبير عن تأكيد قدرة المرأة ، وإرادتها الحادة ، لم تستعن بالتصوير والتحريك والتشخيص والتمثيل ؛ وإنما التراتب اللغوى والتراكم فى الكلمات :

(كانت تريد أن تعيش فعاشت . ربما لو أرادت الموت لماتت قبل أن تولد أو بعد أن

ولدت أو فى أى لحظة من حياتها . لكنها أرادت الحياة . وربما دميت قدماها من السير ، ربما بليت عيناها من النظر ، ربما تآكلت أصابعها من النبش ، ربما جاعت ربما تعرت ، ربما هطل عليها المطر وجمد أطرافها الصقيع ، ربما ألقيت فوقها القاذورات والعفن ، ربما أى شىء ، لكنها لم تكن تتوقف . كانت قد أرادت الحياة ورفضت الموت . ليس رفضا عاديًا حيث يرفض المرء شيئا قد يقبله وقد يرفضه . لكنها لم تكن تختار . كانت فى الأصل مرفوضة ولم يكن أمامها إلا أن ترفض الرفض) ١٥٢ - ١٥٣ .

بعض المصادر

● أثبتنا فى ثنايا الدراسة النصوص القصصية التى استندنا إليها فى التحليل والنقد . ونسبنا كل مجموعة قصصية إلى مؤلفها . ولمَّا كان عددها كثيرًا ؛ ولمَّا كان ذكرها هنا يعد تكرارًا لا معنى له ؛ فإنا آثرنا الاكتفاء بما أوردناه فى المتن .

● الدوريات (ا) :

١ - الثقافة ١٩٦٣ : ١٩٧٨
٢ - الرسالة ١٩٦٣ : ١٩٦٥
٣ - الرسالة الجديدة ١٩٧١
٤ - الزهور ١٩٧٣ : ١٩٧٦
٥ - الشهر ١٩٦١
٦ - سنابل ١٩٧٠ : ١٩٧٢
٧ - الطليعة ١٩٧٤
٨ - فصول ١٩٨٢ : ١٩٩١
٩ - الفكر المعاصر ١٩٧٩
١٠ - القصة ١٩٦٤ : ١٩٦٥
١١ - القصة ١٩٧٤ : ١٩٧٧
١٢ - الكاتب ١٩٦١ : ١٩٧٨
١٣ - المجلة ١٩٦٢ : ١٩٧١
١٤ - نادى القصة ١٩٧٠
١٥ - الوعى العربى ١٩٧٦

● الدوريات العربية (ب) :

١ - أديب
٢ - الآداب
٣ - الثقافة العربية ١٩٧٤ : ١٩٧٧

٤ - الثقافة العراقية ١٩٧٥ : ١٩٧٦
٥ - الدوحة ١٩٧٦ : ١٩٧٩
٦ - الطليعة الأدبية ١٩٧٧
٧ - العربى ١٩٦٢ : ١٩٧٧
٨ - المعرفة السورية ١٩٧٧
٩ - الفيصل ١٩٧٧ : ١٩٧٩
١٠ - الأقلام ١٩٧٣ : ١٩٧٨
١١ - الكلمة اليمنية ١٩٦٩ : ١٩٧٣
١٢ - الموقف العربى ١٩٧٧ : ١٩٧٨

بعض المراجع

١ - النظرية الأدبية المعاصرة .. رامان سلدن - ترجمة د . جابر عصفور - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٩١ .

٢ - الجمالى والفنى .. غينادى بوسبيلوف - ترجمة عرفان جاموس - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩١ .

٣ - الإبداع العام والخاص : الكسندرو روشكا - ترجمة د . غسّان عبد الحى أبو فخر - العدد ١٤٤ من (عالم المعرفة) الكويت - ديسمبر ١٩٨٩ .

٤ - الوعى والفن : غيورغى غاتشف - ترجمة د . نوفل نيوف - العدد ١٤٦ من (عالم المعرفة) الكويت - فبراير ١٩٩٠ .

٥ - الأنثروبولوجيا : جيلبير دوران - ترجمة د . مصباح الصمد - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزع - بيروت ١٩٩١ .

٦ - الخطاب الروائى : ميخائيل باختين - ترجمة د . محمد برادة - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٧ .

٧ - الرواية الحديثة : بول ويست - ترجمة عبد الواحد محمد - دار الرشيد للنشر ١٩٨١ .

٨ - الخيال الرمزى : جيلبير دوران - ترجمة على المصرى - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ١٩٩١ .

٩ - الرواية فى الوطن العربى : د . على الراعى - الصقر العربى للإبداع - دار المستقبل العربى ١٩٩١ .

١٠ - الأسس النفسية للإبداع الأدبى (فى القصة القصيرة خاصة) : د . شاكر عبد الحميد - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٢ .

١١ - الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة : د . مراد عبد الرحمن مبروك - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٩ .

١٢ - Krapetchenko, M. The Creative Jndividuality and the devel opment of Literature, Mosco : Progress publishers, 1977.

١٣ - Luckacs. G. Writer and Critic, london Marlin Press Ltd, 1870.

١٤ - The Psycholog of Phantasy. I Roset Moscow. 1977.
١٥ - Myth and Mythod. James E. Miller, JR University of Nebraska Press 1960.
١٦ - Form and Thought in pross. Wilfaed Stone-Robert Hoopes. four the edition 1977.
١٧ - Fictions (the Novel and Social Reality). Michel Zeraffa. Penguin books Ltd. 1976.
١٨ - The Criticism of pross- S.H. Burton Longman Groap limited 1973.
١٩ - The technique of Modern Fiction. Jonathan Raban. 1968.
٢٠ - Formalism and Marxisum. Tony Benett First published in 1979 by Methuen Co. ltd.
٢١ - Fiction as process. Carl Hartman and Hazard Adams.
٢٢ - النقد والحقيقة : رولان بارت - ترجمة إبراهيم الخطيب - الشركة المغربية للناشرين المتحدين ط ١ - ١٩٨٥ .

كتب أخرى للمؤلف

١ - مصر وظاهرة الثورة	دار النهضة المصرية	١٩٦٩
٢ - ثورة الجماهير الشعبية	دار الجامعات المصرية	١٩٦٩
٣ - حول الفكر الاشتراكى	دار النهضة الحديثة	١٩٧٠
٤ - دليل القصة المصرية القصيرة	ط ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب	١٩٧٢
	ط ٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب	١٩٨٩
٥ - تطور فن القصة القصيرة فى مصر	ط ١ دار الكاتب العربى	١٩٦٨
	ط ٢ دار المعارف	١٩٨٢
	ط ٣ دار المعارف	١٩٨٤
	ط ٤ دار غريب للطباعة	١٩٩٠
٦ - اتجاهات القصة المصرية القصيرة	ط ١ دار المعارف	١٩٧٨
	ط ٢ مكتبة غريب	١٩٨٨
٧ - القصة القصيرة	دار المعارف سلسلة (كتابك)	١٩٧٨
٨ - الأدب العربى المعاصر فى المغرب الأقصى	ط ١ دار التراث	١٩٧٧
	ط ٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب	١٩٨٥
	ط ٣ دار سعاد الصباح	١٩٩٢
٩ - بانوراما الرواية العربية الحديثة	ط ١ دار المعارف	١٩٨٠
	ط ٢ مكتبة غريب	١٩٨٥
١٠ - بحوث ودراسات أدبية	ط ١ دار المعارف	١٩٧٨
	ط ٢ مكتبة غريب	١٩٨٥
	ط ٣ دار المعارف	١٩٩٣
١١ - تعريف بالرواية الأوربية	الهيئة المصرية العامة للكتاب	١٩٨١
١٢ - فى الرومانسية والواقعية	مكتبة غريب	١٩٨١
١٢ - رحلة التراث العربى	ط ١ دار المعارف	١٩٨٤
	ط ٢ دار المعارف	١٩٨٥
	ط ٣ دار المعارف	١٩٨٧
	ط ٤ دار المعارف	١٩٩٠

١٤ –	أوراق من هنا وهناك	دار المعارف	١٩٨٤
١٥ –	البناء الدرامى للمأساة عند أرسطو	مكتب غريب	١٩٨٧
١٦ –	حصاة فى بحر هائج	دار المعارف	١٩٨٨
١٧ –	الحلقة المفقودة فى القصة القصيرة المصرية	الهيئة العامة لقصور الثقافة	١٩٩٠
١٨ –	مشوار كتب الرحلة قديمًا وحديثًا	مكتبة غريب	١٩٩٢